প্রথম প্রকাশ : বৈশাখ, ১৩৬৭

প্রকাশক
শ্রীসঞ্জীবকুমার বসু
সংস্কৃতি প্রকাশন
১০, হেস্টিংস স্ট্রীট
কলিকাতা-১

প্রচ্ছদ
প্রসাদ বন্দ্যোপাধ্যায়

ব্লক ও কভার প্রিণ্ট
শ্রীসরস্বতী প্রেস লিঃ
কলিকাতা-৯

মুদ্রাকর
শ্রীজগন্নাথ পান
শান্তিনাথ প্রেস
১৬, হেমেন্দ্র সেন স্ট্রীট
কলকাতা-৬

সূচীপত্র

আধুনিক বিশ্বনাট্য প্রতিভা

পথিকৃৎ হেনরিক ইবসেন

হেনরিক ইবসেন (১৮২৮—১৯০৬) আধুনিক নাট্যধারার জনক, এই দাবি তর্কাতীত। সত্য কথা হ'ল, প্রায় সকল ইংরেজী গুরু-নাটকই নরওয়ের এই ছোট্ট মানুষটির প্রতিভার উৎসমুখে অবগাহন ক'রেই রসোত্তীর্ণ হ'য়েছে। ফরাসী অস্তিবাদীরা সার্ত্রের নেতৃত্বে আধিবিত্তক দর্শনের সঙ্গে ইবসেনবাদের রসায়ন মিশিয়ে অনেক নাটক পরিবেশন করেছেন। এই রসায়নে আছে সেই কির্কেগার্দীয় 'either-or', ইবসেন যার তত্ত্ব একশ বছর আগে 'ব্র্যাণ্ড' ও 'পীয়ার জিন্ট'-এ ব্যবহার করেছিলেন। মার্কিন নাট্যজগতে শুধু থর্নটন ওয়াইলডার, সারোয়ান ও ম্যাক্সওয়েল এ্যাণ্ডারসনকে বাদ দিলে (যাঁদের নাটকে শিলার ও এলিজাবেথীয় নাট্যরীতির প্রভাবই বেশি) আর সকলের কাছে ইবসেনই ধ্রুবপদ।

সম্প্রতি অবশ্য ইবসেন বিরোধী মনোভাব দানা বেঁধে উঠছে। আসলে গত একশ' বছর ধ'রেই তাঁর প্রভাব থেকে মুক্ত হবার জন্য প্রাণান্তকর প্রচেষ্টা ব্যর্থতায় পর্যবসিত হ'য়েছে। সকল যুদ্ধের পরিণামের মত, এই শতবর্ষের সংগ্রামও সুফলদায়ী হবে না।[১]

ইবসেনের নাট্য-প্রতিভার সঠিক ও বিস্তৃত বিচার বিশ্লেষণ বর্তমান নিবন্ধের সীমিত পরিসরে সম্ভব নয়—অধিকার ও যোগ্যতার প্রশ্ন ছেড়ে দিলেও; শুধু কয়েকটি বিষয় উল্লেখ ক'রে আধুনিক নবনাট্যরীতির নবমূল্য প্রতিষ্ঠায় তাঁর ঋণ স্বীকার করাই মুখ্য উদ্দেশ্য।

ঐতিহাসিক মানদণ্ডে বিচার করলে দেখা যাবে ইবসেনের নাটক মধ্যবিত্ত সভ্যতার বিবর্তনের ইতিহাস। তিনিই একমাত্র য়ুরোপীয় নাট্যকার যিনি দেখিয়েছেন নানা ধারণা ও দৃষ্টিভঙ্গির পালাবদলের

মধ্যেও মধ্যবিত্ত সমাজ-কাঠামো নির্জন্ব বিশ্বাসে স্বস্থ আছে। তিনি এক ধ্রুপদী প্রতিভা, কারণ, এক প্রকারের বিশেষ জীবন-ধারাকে, সেই জীবনধারার ফল্গুস্রোতকে, সেই সমাজের বহুমুখী বিশৃঙ্খলাকে তিনি নাট্যকলার বিষয়রূপে গণ্য ক'রে প্রত্যাশাতীত শিল্প-সমৃদ্ধি দান করেছেন।

যদি কেউ বলেন, 'লাভস কমেডি' থেকে 'জন গেব্রিয়েল বর্কম্যান' পর্যন্ত সব নাটকেই শুধু মধ্যবিত্ত জীবন ভেঙে পড়ার ছবি দেখি, তা'হলে বলা যেতে পারে সে ভাঙন অন্তঃসলিলা, অন্তর্জগতের। তিনি যে সংঘর্ষের নাটকীয় রূপ দিয়েছেন তা বহিরাক্রমণজাত নয়, অন্দরমহলের গৃহবিদ্রোহ মাত্র। এই বিদ্রোহের মূলে কোন বহিবাগত ভাবধারা নেই, আছে অন্তরের তাগিদ। যাঁদের নাটকে সংঘর্ষ বহিরাগত প্রভাবজাত, তা সে শ্রেণীহীন সমাজপন্থী নাট্যকারই হোন বা উচ্চবিত্তপন্থী হোন (যেমন মমের 'দ্য সার্কল', 'কনস্টাণ্ট ওয়াইফ' বা ব্যারীর 'হলিডে'), তাঁদের নাটকের নাট্য-সংঘাত দুর্বল হবে, যার ফলে নাটক বাহ্যঠাট-সর্বস্ব বা Comedy of Manners-এ পরিণত হবে।

সমাজবাদে বিশ্বাসী ইবসেন ছিলেন সরলপন্থী। তাঁর গল্প বলার ভঙ্গিটুকু যুগপৎ সরল ও বুদ্ধিদীপ্ত। হেনরী জেমস ঠিকই বলেছেন, 'a provincial of provincials'……his art a miracle because it is the result of so dry a view of life, so indifferent a version of the comedy of things'। জেমস তাঁর নাটককে বলেছেন, 'lamps burning in tasteless parlours, with the flame practically exposed.'

লক্ষ্য করার বিষয় ইবসেন তাঁর প্রায় অধিকাংশ নাটকই অন্য দেশের রাজধানীতে লিখেছেন, কিন্তু 'এমপেরার এ্যাণ্ড গ্যালিলিয়ান' আর 'পীয়ারজিণ্ট'-এর শেষের আগের অঙ্কটি ছাড়া, বাকি সব নাটকের কাহিনা নরওয়ের মফঃস্বলের জীবনবৃত্তে সীমাবদ্ধ। এমন কি

তৎকালীন নরওয়ের রাজধানী ক্রিষ্টিয়ানা ছিল ছোট গ্রাম্য সহর। প্রাকৃতিক দৃশ্যাবলী—পাহাড়, সমুদ্র, নদী—('ব্র্যাণ্ড' ও 'পীয়ার জিণ্ট'), কিম্বা দাম্পত্য বোঝাপড়া ('দ্য লেডি ফ্রম দ্য সী')—এ সবই একটি ছোট জগৎকে কেন্দ্র ক'রে বিধৃত। ধনকুবের জন গেব্রিয়েল বর্কম্যান তাঁর কারা গৃহের সামনে তুষারাবৃত পাহাড়ের দিকে চেয়ে দাঁড়িয়ে আছেন, সেখানেও বিশাল পটভূমির কোলে একটি সাধারণ-জীবনের সংকীর্ণ পরিধির কাহিনী।

এখানে মানব আত্মা মফঃস্বল টাউনের সনাতনী নৈতিকতার জালে জড়িয়ে আছে, এই বন্ধন থেকে উদার উন্মুক্ত মুক্তি চাই, যেখানে 'প্রাণের সব ক্ষুধা পাবে তার শেষ সুধা।' এখানে জীবন-যন্ত্রণা আরো গভীর কারণ মফঃস্বলের মন লোকজগৎ অনভিজ্ঞ, ব্যাপকতায় অনভ্যস্ত, চিন্তায় সংকীর্ণ, স্বপ্নে কূপমণ্ডূক, আলোকিত প্রাণের আকাশ-ব্যাপ্ত তীব্রতাবোধহীন। সীমায়িত দিগন্তের এই ভূমৈব ক্যানভাসের কার্য-কারণ তাই মধ্যবিত্ত ঘটনার অতিনাটকীয়তা দুষ্ট। স্বাস্থ্যকেন্দ্রের বিষাক্ত-ঝর্ণা বা 'রসমেরসম'-এর সাদা ঘোড়া তাই বিবেক ও প্রায়শ্চিত্তের প্রতীক।

মূলতঃ কবি হ'য়েও তিনি তাঁর প্রারম্ভিক প্রচেষ্টা 'লাভস কমেডি' লেখার পর থেকে নাটকে কাব্যভাষা ত্যাগ করলেন। এমন কি সীঞ্জের মত গ্রাম-দেশের কাব্যিক চলতি ভাষাও ব্যবহার করলেন না। শেষ প্রতীকী নাটকেও তিনি মধ্যবিত্তের ভাষাই ব্যবহার করেছেন। এই নাগরিক চলতি ভাষাকে কি ভাবে নাটকের উপযোগী করে নিলেন তার স্বাদ উনা এলিস-ফারমর-কৃত ইংরেজী অনুবাদেও পাওয়া যাবে।[২] 'ব্ল্যাঙ্কভার্স' যেমন এলিজাবেথীয় যুগের নাট্যকারদের কাছে, তেমনি গদ্য ভাষাকে আধুনিক নাট্যকারদের কাছে অপরিহার্য ক'রে তুললেন তিনি। এই ভাষার সঙ্গে সুষ্ঠু সাঙ্গীকরণ হ'ল বাস্তবানুগ পর্যবেক্ষণ ও ক্ষুরধার মন বিশ্লেষণের।

২ পেনগুইন বুকস।

তা'ছাড়া নন্দনী-সাহিত্যের বেড়া ডিঙিয়ে ব্যক্তিস্বাতন্ত্র্য ও আত্ম-বোধের অভিব্যক্তির জন্য যে সংগ্রাম এতদিন জন-নাট্যগোষ্ঠী করে আসছিল তার সংকটবিন্দু ইবসেনে এসে পৌঁছল। পশ্চিম য়ুরোপীয় সভ্যতার ইতিহাসে মধ্যবিত্তের স্বাতন্ত্র্য-প্রেমী ভূমিকার জন্য যে সংগ্রাম বিপ্লবী দার্শনিক, কবি, জননেতা ও সমাজবিদ্‌রা এতদিন ক'রে আসছিলেন ইবসেন সেই সংগ্রামের শুধু নাটকীয় নয়, আধ্যাত্মিক রূপ দিলেন। ফরাসী বিপ্লবীদের মানবিক অধিকারের স্লোগান, স্বাধীনতা, সমানতা ও মৈত্রী, মার্কিন স্বাধীনতার ঘোষণাপত্রে 'বাঁচার, স্বাধীনতার আর সুখ-সন্ধান'-এর যে দাবী উচ্চারিত, তাকে ইবসেন মধ্যবিত্ত জীবনের ছোট পরিধির মধ্যেই রূপায়িত করেছেন।

আজ যদি কোন সমালোচক ইবসেনের নাটককে অতীত-গন্ধী বলেন, তা'হলে বুঝতে হবে তার কারণ সমাজের মূল্যমান কমে আসছে পাশ্চাত্য জগতে—কুসংস্কার এখন আর সেখানে সমস্যা নয়। তবু বলব, ইবসেনের বিষয়বস্তু এখনও আধুনিক।

'নারীর অধিকার' শব্দ দুটি 'ডলস হাউসে' কোথাও যদিও ব্যবহৃত হয়নি,—কিন্তু ব্যাপক অর্থে নারীর অধিকার কি এখনও নারীর করায়ত্ত? এখনও কি নারী পুরুষ শাসিত জগতের বাসিন্দা নয়? এখনও তো ঘরে ঘরে কত পুতুল খেলা? 'গোস্টস্‌'এর পিতৃদত্ত পাপ-রোগ আজও সমাজ থেকে লুপ্ত হয়নি। 'করুণা-হত্যা' আজও বিতর্কমূলক। পূর্বপুরুষের উত্তরাধিকারীদের মধ্যে কলহ—'দ্য মাস্টার বিল্ডার'-এর যা বিষয়—আজও বাস্তব সত্য। 'এ্যান এনিমি অব পিপ্‌ল্‌'-এ স্টকম্যানের জীবনবোধ আজও অনেক মার্কিন উপন্যাস, নাটকের নায়কের আত্মঘৃণা ও মর্যাদাবোধের দ্বন্দ্বকে প্রেরণা দিয়েছে।

ইবসেনের বাস্তবতার জগতে তাঁর সৃষ্ট চরিত্রগুলির ভূমিকাও নগণ্য নয়। পূর্ণাঙ্গ, রক্তে-মাংসে গড়া, চেনা-চেনা চরিত্র। তবু যেন মনে হয় তারা ক্ষণিকের অতিথি, কোথা থেকে এসে, কিছুদিন কাটিয়ে আবার চলে যাবে কোথাও। অবশ্য তাদের ভাষা বোঝার

আশা এখনও জলাঞ্জলি দিইনি। মানব মনের অনাবিষ্কৃত দেশগুলি একদিন নিশ্চয়ই সর্বসমক্ষে প্রতিভাসিত হবে। আসলে চরিত্র অবয়বের আলোকচিত্র নিখুঁত কিন্তু ছায়া-রেখার আড়ালে বাস্তব শরীরের যেন আরো কিছু ঢাকা পড়ে থাকে। শুধু অপ্রধান চরিত্রের বক্তব্যের আংশিক নাযত্যা নয়, কেন্দ্রীয় চরিত্রের আত্মবিশ্লেষণ ও স্বীকারোক্তিও সব কথা বলে না। বিশ্লেষণী ক্ষমতায় শক্তিমান হওয়া সত্ত্বেও ইবসেন চরিত্রের সংজ্ঞা নির্ণয়ের দায়িত্বটি গ্রহণ করেন নি। ছোট ঘটনার অনেক সম্ভাবনা তিনি এড়িয়ে গেছেন। 'দ্য ওয়াইল্ড ডাক'-এর ছোট্ট হেডউইগের পিতৃত্ব অনিশ্চয়তার রহস্যে আবৃত। 'গোস্টস্' নাটকের কুখ্যাত ইংগ্স্ট্র্যাণ্ড কি স্বেচ্ছায় অনাথালয়ে আগুন লাগিয়ে দেয় নি? ইবসেনের অস্পষ্ট উত্তর: 'he did not know but that he wouldn't put it past him!' প্রায় সব গুরুত্বপূর্ণ চরিত্রগুলিই তাদের মনের গ্রন্থিকে খুব সাবধানে অল্প অল্প ক'রে মোচন করে। সেক্সপীয়রের মত এও বোধহয় প্রতিভার জঙ্গমতার গুপ্ত কৌশল, যা মঞ্চ ও প্রকাশ্য নাট্যপ্রক্রিয়ার উপর কিছুটা নির্ভরশীল।

এতদ্‌সত্ত্বেও ইবেসেনের নাটক জীবনানুগ, 'criticism of life', নরওয়ের ছোট সহরের দিগন্ত পেরিয়ে সর্বজনীন, সার্বভৌম কালধর্মিতায় ধ্রুপদী শিল্প। তাঁর চরিত্রগুলির চিরন্তনতা লক্ষণীয়। সলনেস যৌবন অতিক্রান্ত, শ্রান্ত, তারুণ্যের চাঞ্চল্যে ঈর্ষাতুর; তবু সে যৌবনাসক্ত। শ্রীমতী এলভ্‌স্টেড সেই চিরন্তন নারী আর হেডা তার চিরন্তন প্রতিপক্ষ। জালমার একডাল আত্ম-প্রশ্রয়ী মেরুদণ্ডহীন সব যুগের সাধারণ মানুষের প্রতিভূ। গিগর্স ওয়েরলে, 'the passion of the eternal tragi-comic reformer meddler', আজও দেশে দেশে বিদ্যমান।

এক সময়ে ইবসেন ঘর-ভাঙ্গানি নীতিহীন নাটকের স্রষ্টারূপে নিন্দিত হয়েছিলেন (আজও সে নিন্দা ফুরিয়ে যায়নি)। এ নিন্দা

যে যুক্তি সঙ্গত নয় একথা আজকে আর ব্যাখ্যার অপেক্ষা রাখে না। 'ডলস হাউসের' নোরাকে মনে হতে পারে বিশ্বনাগরিকতার জন্য উন্মুখ, 'পুতুল-ঘরে' অতৃপ্ত নারী জাগরণী আন্দোলনের এ্যাডভেঞ্চার-কামী নায়িকা। কিন্তু বিশ্লেষণ করলে দেখা যাবে তার স্বামী ত্যাগ করার যুক্তিগুলি খুব দুর্বল নয়। জালকরণের অভিযোগে নোরার গ্রেপ্তারের সম্ভাবনায় নিজের ওপর সবদায়িত্ব নিয়ে তাকে বাঁচাবার সুযোগের সদব্যবহার না করায় প্রেমিকের কর্তব্য থেকে কি তার স্বামী বিচ্যুত হয়নি ? 'গোস্টস্'-নাটকে মিসেস এ্যালভিং-এর আক্ষেপ মনে পড়েঃ '...we are all haunted in this world not only by the things we inherit from our parents but by the ghosts of innumerable old prejudices and beliefs—half forgotten cruelties and betrayals—we may not even be aware of them—but they are there just the same—and we can't get rid of them.'

শ' বলেছেন ইবসেনের নাটকে 'আলোচনা'র ছড়াছড়ি (হ্যাঁ, শ' !), কিন্তু তার ফলে চরিত্রগুলির বাস্তবতা কি ক্ষুণ্ণ হ'য়েছে ? নাটকের 'আইডিয়া'-গুলি কি উত্তপ্ত জীবনের সংঘাত থেকে উদ্ভূত নয় ? এ 'আইডিয়া'-গুলি কিন্তু কোন সমস্যার সমাধানের ওপর নির্ভরশীল নয়। নোরার আলোক সন্ধান কি বাঞ্ছিত সমাধান খুঁজে পেয়েছে ? শ্রীমতী এ্যালভিং কি প্রাণঘাতী বড়িগুলি তার ছেলেকে খাওয়াতে পেরেছিল ? শ্রীমতী এল্‌ভস্টেড ও টেসম্যান কি কখনো লোবোর্গের বইয়ের কোন সুরাহা করতে পেরেছিল ? মনে রাখতে হবে ইবসেন সমস্যা-সমাধানের কোনো সর্বরোগহরা বটিকা প্রচার করেননি। নাটক থেকে নাটকে, এমনকি একই নাটকে, বিভিন্ন সমস্যার ভিন্ন ভিন্ন সমাধানের 'আইডিয়া'র ইঙ্গিত করেছেন। নোরার পক্ষে যে 'আইডিয়া' সঙ্গত 'রসমারসম'-এর নায়িকা বা হেডার পক্ষে তা সঙ্গত নয়। সকলেই যদিও আদর্শবাদী নায়িকা। সুতরাং শ'-এর কথা

ইবসেন-এর নাটক 'drama of ideas', আপেক্ষিক। এ কথা তখনই সত্য হবে যখন আমরা এডমণ্ড উইলসনের ভাষায় শ'-এর মত ইবসেনকেও 'triple thinker' (ত্রিতন্ত্রী-মর্মজ্ঞ) আখ্যা দিতে পারব।

'হেডা গেবলার' নাটকটি একটু বিশ্লেষণ করা যেতে পারে। যার বিষয়ে হেজলিট অভিনেতা কেম্বেলকে বলেছিলেন, 'an icicle upon the bust of tragedy'।

এখানে কি-বস্তু দিয়ে সারছ্যু কি ভাবে তার গল্পকে বোঝাই করত তা বোঝা যায়। বয়স্ক স্বামী দ্বারা অবহেলিত হয়ে সে প্রাক্তন প্রেমিক (লোবোর্গ)-কে প্রলোভিত করত। তারপর অন্য নারী তার কাছ থেকে প্রেমাস্পদকে ছিনিয়ে নিত। সে তাকে আত্মহত্যা করতে বাধ্যও করত। টেসম্যানের সহনশীলতার মহত্ত্বে লজ্জিত হয়ে প্রায়শ্চিত্তের জন্য সেও আত্মহত্যার আশ্রয় গ্রহণ করবে। গল্পের এই কাঠামো থেকে সজ্ঞানে নান্দনিক সুরটুকু ইবসেন সরিয়ে ফেলেছেন। হেডার নাশিনী রূপের কারণ তীব্র যৌনতন্ময়তা নয়, কাম শীতলতাই এর উৎস। নয়তো কেন সে টেসম্যানকে বিবাহ করবে, কেন সে ব্র্যাকের গায়েপড়া সপ্রতিভতাকে করবে অপছন্দ, কেন মাতৃত্বের উল্লেখেই কুঁকড়ে যাবে, কিম্বা ইলার্ট লোবোর্গের পাণ্ডুলিপি ও শ্রীমতী এলভস্টেড গর্ভজাত তার 'সন্তান'কে পুড়িয়ে দেবে?

মনে হয় ইবসেনের স্বভাববাদী নাট্যধর্মকে একটু হ্রস্বদৃষ্টি দিয়ে দেখতে হবে, বিশেষ করে গঠন শিল্পের ক্ষেত্রে। চূড়ান্ত সঙ্কট মুহূর্তের কাছাকাছি থেকেই নাটকের প্রারম্ভিক গ্রন্থিমোচন আরম্ভ হ'য়ে যায়, তবু অন্তর্দ্বন্দ্বের আলোকিত চৈতন্যের সংগ্রামী মুহূর্তে তিনি একাগ্র চিত্ত হতে পারেন। কবির প্রয়োজনে তাই সৃষ্টি হয় চরিত্র ও পরিস্থিতির 'সিম্বল'—রবীন্দ্রনাথ যাকে প্রতিরূপক বলেছেন।

অনেকে বলেছেন স্ক্রাইবের ফরাসী ধারার 'ওয়েল-মেড প্লে'র কৌশলগুলি—যেমন অনিশ্চয় উৎকণ্ঠা (suspense), রহস্য-উন্মোচন

(revelations), উদ্ঘাটন (discoveries), ষড়যন্ত্র (intrigue) ইত্যাদি—ইবসেন দুহাতে সরিয়ে ফেলে দিয়েছেন। বস্তুতঃ ঐ সব কৌশলকে তিনি কাজে লাগিয়েছেন মানবিক সত্য প্রকাশের বাহন রূপে, যান্ত্রিক কৌশলরূপে নয়। 'দ্য ওয়াইল্ড ডাক'-এর গ্রিগার্স ওয়েলি চরবৃত্তি গ্রহণ করেছে শুধু স্নায়ু রোগগ্রস্থ চরিত্র হিসেবে, যে আদর্শবাদের উদ্গতির আশ্রয় নিয়েছে। তার এই কার্যকলাপের ফলশ্রুতি বুদ্ধি ও মননজাত। অর্থাৎ স্বভাববাদের বাস্তবধর্মিতা ও সংস্কার বর্জনের সঙ্গে চিরায়ত শিল্পের মানবিকতার সমন্বয় করতে পেরেছেন বলেই ইবসেন প্রগতিশীল ধ্রুপদী শিল্পী।

তাছাড়া, নাটকীয় ছলচাতুরী, আকস্মিকতা, অস্বাভাবিকতা এইসব স্বভাববাদ-বিরোধী নাট্য-কৌশল তাঁর সব নাটকেই বিদ্যমান। উদাহরণ স্বরূপ বলা যায়, 'গোস্টস্' নাটকে এ্যালভিং-এর সম্মানার্থে স্থাপিত 'অরফান এ্যাসাইলামে'র আগুন ধর্মযাজক শ্রীমতি আলভিংকে ইনসিয়র করা থেকে বিরত করার পরেই বা লাগবে কেন? তাব বিবাহের ব্যর্থতার কথা, তার পরিচারক যে এ্যালভিং-এর অবৈধ সন্তান এসব কথা ঘটনার আগেই বা উদ্ঘাটিত হবে কেন? (যার ফলে আলভিং-এর বৈধ সন্তান অসওয়ালর্ড পৈত্রিক পাপরোগের ভাগীদার হবে)। স্পষ্টতঃ প্রতীকী শ্লেষের খাতিরেই ঘটনার ঐ চক্রান্ত। 'হেডা গেবলার' এ দেখি লোবোর্গ তখন টাউনে, শ্রীমতী এলভস্টেড ঠিক সেই দিনই উপস্থিত হলেন যেদিন হেডা মধু চন্দ্রিমা যাপন ক'রে ফিরে এসেছেন। লোবোর্গ তার একমাত্র পাণ্ডুলিপি রাস্তায় হারিয়ে ফেলল। টেসম্যান আবার সেটা কুড়িয়ে পেল। আণ্টরিণার মৃত্যু টেসম্যানকে বাড়ী থেকে নিয়ে গেল যাতে হেডা বইটা পুড়িয়ে ফেলতে পারে। এ সবই কবি-নাট্যকারের অবশ্যম্ভাবী কল্পনা বিলাস।

অস্তিবাদী 'ব্র্যাণ্ড' নাটকটি ১৮৬৬ খ্রীস্টাব্দে রোমে রচিত হয়। সেই সময় মানব জীবনে ব্যক্তিগত উদ্দেশ্য সাধনের স্বীকৃতির ও যে

কোন মূল্যে সেই মহৎ উদ্দেশ্য পালনে ব্রতী হওয়ার প্রশ্ন ইবসেনের চিন্তাকে আলোড়িত করছিল।[৩] এই মানসিক পরিপ্রেক্ষিতে ব্র্যাণ্ড চরিত্রটি বিচার করতে হবে। আর একটি কথা মনে রাখতে হবে, তাঁর ওপর ডেনিশ দার্শনিক কির্কেগার্দ-এর প্রভাব অত্যন্ত প্রবল। ১৮৪২ খ্রীস্টাব্দে প্রকাশিত তাঁর *Either/Or* আলোচনাটি দুটি ভাগে বিভক্ত। প্রথম ভাগের লেখক শারীরিক ও বৌদ্ধিক সুখ প্রয়াসী। কিন্তু এই সব আনন্দ সুখ তাকে তৃপ্তি দেয় না। তার অন্যতম আনন্দ ট্রাজিডি। কিন্তু সে বাসনাময় জীবনেই মগ্ন থাকতে চায়। সে অভিযোগ করবে, (ব্র্যাণ্ড যে অভিযোগ করবে), তার যুগেব চিন্তা এত তুচ্ছ যে পাপময়তায়ও ব্যর্থতাবোধ আছে। 'ব্র্যাণ্ড' তাই অতুলনীয় এক ব্যক্তি-স্বরূপের ট্র্যাজিডি, যার অপরাধ সৌন্দর্যতাত্ত্বিক (aesthetic guilt)। *Either/Or*-এর দ্বিতীয় ভাগের প্রবক্তা বিচারক উইলিয়াম সৌন্দর্য-তত্ত্বকে নিন্দা করবে ও সুনীতি-(ethical) ভিত্তিক দৃষ্টিভঙ্গিকে সমর্থন করবে। উইলিয়াম প্রথম ভাগেব তরুণ ভোগবাদীকে বলবে যে অজানা নৈরাশ্যে সে জর্জরিত, তাই সে যেন উচ্চকোটির চৈতন্যকে সন্ধান করে। এখানে বিচারক উচ্চকোটির নৈরাশ্যের সঙ্গে নিম্নকোটির নৈরাশ্যের প্রভেদ দেখিয়েছেন।[৪]

ইবসেনের ব্র্যাণ্ড একজন কঠোর-ব্রতী ধর্মযাজক যার যুদ্ধবাণী হল :'All or nothing' (*Either/Or* দর্শন স্মরণীয়)। এঁর মাধ্যমে ইবসেন দেখিয়েছেন প্রেমহীন ইচ্ছা-শক্তির ঝুঁকি। নাটকে যখন দেখান হবে লৌহ কঠিন :ইচ্ছা-শক্তি তার মালিকের ওপর কি ধ্বংস ডেকে আনতে পারে, ও যাদের নিজেদের পছন্দকে বেছে নেবার স্বাধীনতা থাকা চাই, তখন নাটকটি মানবত্মার প্রতি উজ্জ্বল বিশ্বাসের প্রদীপটি আরো উদ্দীপ্ত করে দেবে। মানবাত্মার অন্তর্নিহিত

৩ দ্রঃ Halvdan Koht : *The Life of Ibsen*, 1931, P. 289।

৪ সোরেন কির্কেগার্দের *The Sickness unto Death* ও *Either/Or*, trans. Swensen and Lowrie, 1944, P. 179, দ্রষ্টব্য।

শক্তিই (spirit of man) হ'ল 'one eternal thing'—একমাত্র শাশ্বত সত্য। ব্র্যাণ্ড খ্রীষ্টান ব'লে কখনো নিশ্চিত থাকেন নি, তিনি ঘোষণা করেছেন, 'I am certain of this, I am a man'। তাঁর মতে আমরা সকলে ঈশ্বরের রাজত্বকে সংকীর্ণ ক'রে তুলেছি, সকলেই ভাবছে, 'God will peep through his fingers'। মনে রাখতে হবে ব্র্যাণ্ডের ঈশ্বর ঐশ্বরিক মানব, 'storm'।

বিশ্বাস জীবনের অপরিহার্য অঙ্গ, যদিও যন্ত্রণাভোগ অবশ্যম্ভাবী, এই ধারণাকে ব্র্যাণ্ড চ্যালেঞ্জ করেছে। কিন্তু ইবসেনের দেশবাসীর মনে মানবিকতার প্রেরণাই বেশি প্রভাব বিস্তার করেছিল। ১৮৬৪ খ্রীস্টাব্দে জার্মানীর একতার জন্য বিসমার্কের পরিকল্পনা অনুযায়ী প্রুশিয়া ও অস্ট্রিয়া যখন ডেনমার্ক আক্রমণ করল, নরওয়ে তখন নিরপেক্ষ হয়ে এক পাশে স'রে দাঁড়াল। ইবসেনের গভীর দেশপ্রেম এই নিরপেক্ষতাকে বিশ্বাসঘাতকতারূপে গ্রহণ করল। ইবসেন পরে ঘোষণা করেছেন, 'Brand is myself in my best moment.' রাশিয়া ও আমেরিকার দাসত্ব প্রথা উচ্ছেদে 'ব্র্যাণ্ড'-এর দানও অনস্বীকার্য।

'ব্র্যাণ্ডে'র কাব্যভাষা জ্বলন্ত, কখনো বা সহজিয়া আবেদনে গভীর। আন্তরিকতা, আবেগ ও সৌন্দর্যবোধের গাঢ়তায় মর্মস্পর্শী। চার ফুটের ছন্দ কোথাও পরিচিত মুহূর্তে 'আয়াম্বিক' আবার গভীর মুহূর্তে 'ট্রোকে'। নাটকটির ইংরেজী অনুবাদের ভূমিকায় সি. এচ. হেরফোর্ড লিখেছেন, 'Only those English readers who can imagine the prophetic fire of Carlyle fused with the genial verve and the intellectual athleticizm of Browning and expressed by aid of a dramatic faculty to parallel which we must go two centuries backward can understand the fascination of the play'.

'পীয়ারজিন্ট' নাটকটিকে 'mock-heroic fantasy' আখ্যা

দেওয়া হ'য়েছে। কেউ বলেছেন, 'the most daring extravaganza of the modern theatre'। 'ছদ্ম-তেজী-ছন্দী' আজগুবি কল্পনানাট্যই বলি বা 'দুঃসাহসিক উদ্ভট কল্পনা'ই বলি, আপাতঃ আজগুবি কল্পনার আড়ালে বিভিন্ন সমাজ ও জাতীয় চরিত্রকে—সুইডেন, ইংলণ্ড, জার্মানী, ফ্রান্স, আমেরিকা এমন কি নরওয়ের অধিবাসীরাও বাদ যায় নি—নাট্যকার শ্লেষাঘাতে জর্জরিত করেছেন। পীয়র এক নবকলেবরে ডন কুইসট বা ফলষ্টাফ; চরিত্রটি শ' কর্তৃক প্রশংসিত। নাটক হিসাবে তৃতীয় অঙ্কের পর থেকে, বিশেষ ক'রে চতুর্থ অঙ্কে নাটকত্ব দুর্বল হ'য়ে পড়েছে। এর কারণ, মঞ্চস্থ হবার পূর্বেই ইবসেন নাটক প্রকাশিত করতেন। যাই হোক, 'পীয়ারজিণ্ট'-এর পর থেকেই ইবসেন কাব্য-নাট্য লেখা বন্ধ ক'রে দেন। নাটকটি যদিও আজ 'great national poem of Norway'-রূপে অভিনন্দিত।

আগেই যেমন বলা হ'য়েছে, বস্তুনিষ্ঠ হৃদয়াবেগ ও মানবিকতা বিশ্লেষণেব সমন্বয়ই ইবসেনের নাট্যবৈশিষ্ট্য। ইবসেনের মার্কিনী উত্তর সাধক আর্থার মিলার[৫] ও ক্লিফর্ড ওডেট্স ('এ্যাওয়েক এ্যাণ্ড সিং') উভয়েব মধ্যে এই সমন্বয় সাধন যেভাবে সম্ভব হ'য়েছে এমন আর কারুর মধ্যেই হয় নি ব'লে অনেক মার্কিন সমালোচক মনে করেন। কিন্তু আজকের আবো অনেক প্রথিতযশা নাট্যকার ইবসেনের বস্তুধর্মী জীবন-দর্শন দ্বারা প্রভাবিত, একথা অনস্বীকার্য।

তবে ইবসেনের এই বস্তুধর্মিতা তর্কাতীত নয়। অবশ্য তাঁর কবরে প্রথিত হ'য়েছে হাতুড়ি-ধরা একটি হাত, অর্থাৎ বাস্তবধর্মী এক স্রষ্টার প্রতীক। অপরপক্ষে, সমাজতন্ত্রবাদী পণ্ডিতদের কেউ কেউ তাঁকে শুধু 'gentle worker' ছাড়া আর কিছু বলতে চান না। প্লেকানভ্ তো তাঁকে 'পাতি বুর্জোয়া বিপ্লবী' ব'লে পরক্ষে নিন্দাই করেছেন।[৬] তবু ইবসেন যে এক বিপ্লবী স্রষ্টা, আজকের সমাজই তার প্রমাণ।

---

৫ 'অল মাই সনস' ও 'ডেথ অব এ সেল্সম্যান' দ্রষ্টব্য।

৬ *Henrik Ibsen*, ed. Angel Flores দ্রষ্টব্য।

স্বভাববাদী অউগুস্ট স্ট্রীণ্ডবের্গ

ইবসেন ও স্ট্রীণ্ডবের্গ (১৮৪৯-১৯১২) যেন আধুনিক কালের সোফোক্লস্ ও য়ুরিপিডিস—ধ্রুপদী প্রথানুগ নাট্যধারাকে ধ্বংস ক'রে যাঁরা নতুন ধ্রুপদী ধারার সৃষ্টি করলেন। স্ট্রীণ্ডবের্গের সৃষ্টি-চর্চায় প্রথমে তাঁর জীবনের কিছু অস্বাভাবিক ঘটনা স্মরণ আবশ্যিক। স্ট্রীণ্ডবের্গের নারী-বিদ্বেষ ও আধুনিক মনস্তাত্ত্বিক নাটকের জন্ম ইতিহাসের কারণ বিশ্লেষণ করতে গিয়ে ইলিজাবেথ স্প্রিগ্[১] নিম্নলিখিত কারণগুলি আবিষ্কার করেছেন:

স্ট্রীণ্ডবের্গের অসুস্থ মাতৃপ্রেম (তাঁর মা ছিলেন ধনী গৃহের পরিচারিকা। স্ট্রীণ্ডবের্গের জন্মের অল্প কিছুদিন আগে পর্যন্ত যিনি এক পদস্থ ব্যক্তির সঙ্গে অবৈধ বন্ধনে জড়িত ছিলেন), বাল্যকাল দারিদ্র্য, ঈর্ষা ও অবহেলায় যাপন (তাঁর মা ছিলেন বহু সন্তানের জননী), শৈশবে মাতৃ বিয়োগ (এখন থেকে তাঁর প্রতিটি নারীর মধ্যে মাতৃরূপ অন্বেষণ, কিন্তু সন্তানসুলভ ব্যবহারে অক্ষমতা), বাল্য ও শৈশবকালের নারীসঙ্গহীনতার ক্ষতিপূরণ স্বরূপ সংসারে অত্যাচারী শাসকরূপে অধিকার প্রতিষ্ঠার প্রাণান্তকর প্রচেষ্টা ও বিষণ্ণ, সন্ত্রস্ত, অতি স্পর্শকাতরতায় বিঘ্নিত শৈশব এবং তিনটি বিবাহ ও বিবাহ-বিচ্ছেদ। প্রথম 'স্ত্রী' শিরিফন্-এসেন্স অভিজাত পরস্ত্রী, পরে অভিনেত্রী। প্রথম বিবাহের তিক্ত সংগ্রাম তাঁর 'ফাদার' ইত্যাদি নাটকে ছায়া ফেলেছে। তাঁর ছিল আত্ম-পীড়ন বিলাস ও উন্মাদনা-ভীতি (মঁপাসা তাঁর আদর্শ ছিলেন, যাঁকে উন্মাদ আশ্রমে অল্প-কিছুদিন থাকতে হ'য়েছিল। স্ট্রীণ্ডবের্গও ছিলেন উন্মাদ আশ্রমে, অল্প কিছুদিনের জন্য)। যদিও তাঁর সৃষ্টিই প্রমাণ করে তাঁর উন্মাদনায় ছিল সুস্থ উজ্জ্বল শুভক্ষণের বিরতি। এককথায় স্ট্রীণ্ডবের্গ

১ *The Strange Life of August Strindberg* দ্রষ্টব্য।

ছিলেন, ডস্টয়ভস্কির মত, ফ্রয়েডের ভাষায়, 'an artist as a neurotic who cures himself through his work.'।

প্রথমেই স্বীকার্য Naturalism ও Expressionism এই দুই আঙ্গিকের প্রাণসঞ্জীবনীর জন্য য়ুরোপীয় নাট্য-ইতিহাস স্ট্রীণ্ডবের্গের ছাপান্নটি পূর্ণাঙ্গ নাটক ও কিছু একাঙ্কের কাছে ঋণী হয়ে থাকবে। আধুনিক অ-বাস্তব মনস্তাত্ত্বিক নাটক রচনারও পথিকৃৎ ছিলেন তিনি।

একটি তাৎপর্যময় ঘটনা, ১৯৪৯ খ্রীস্টাব্দের ২২এ জানুয়ারী, স্ট্রীণ্ডবের্গের জন্মশতবার্ষিকী সুইডেনে জাতীয় উৎসবরূপে পালিত হ'য়েছিল। তাঁর প্রধান প্রতিদ্বন্দ্বী ইবসেনের বিনয়বাণী, 'he will be greater than I', তাঁর দেশবাসী সত্যে পরিণত হ'য়েছে বলে মেনে নিয়েছে। ও'নীলের উদার প্রশংসা, 'the precursor of all modernity in our present theatre....the most modern of moderns, the greatest interpreter...of the characteristic spiritual conflicts that constitute the drama', স্ট্রীণ্ডবের্গের প্রতি আমেরিকাব উদাসীনতার দুর্নাম কিছুটা দূর করতে পেরেছে। ইংলণ্ডের নাট্যজগৎও স্ট্রীণ্ডবের্গের প্রভাব মুক্ত একথা বহু নাট্য-সমালোচকের কণ্ঠে বহুবার ধ্বনিত হ'য়েছে। তবু ভোলা যায় না বার্নার্ড শ' তাঁর 'নোবেল প্রাইজ'-এর টাকা থেকে যে 'ট্রাস্ট-ফাণ্ড' খুলেছিলেন তার অন্যতম প্রধান উদ্দেশ্য ছিল স্ট্রীণ্ডবের্গের নাটকের নির্ভরযোগ্য অনুবাদ প্রকাশনা। যদিও স্ট্রীণ্ডবের্গের ঐ পুরস্কার পাওয়ার সৌভাগ্য হয়নি।

একটি ঘটনার উল্লেখ অপ্রাসঙ্গিক হবে না। ইংরেজ অভিনেতা রবার্ট লরেন বলেছেন :যে তাঁর স্ত্রীকে তিনি যখন স্ট্রীণ্ডবের্গের 'দ্য ফাদার' পড়ে শোনাচ্ছিলেন তখন দ্বিতীয় অঙ্কের শেষে ভদ্রমহিলা স্বামীর পায়ের কাছে শুয়ে পড়ে কাঁদতে কাঁদতে বলেছিলেন, 'বিশ্বাস কর, আমার সন্তানদের পিতা তুমিই। এই নাটকের কোন কথা সত্য

বলে মনে ক'র না'। 'দ্য ডান্স অফ ডেথ'ও নিষিদ্ধ নাটকরূপে একদিন ইংলণ্ডে গোপনে পঠিত হয়েছিল।

অবশ্য একথার অর্থ এই নয় যে স্ট্রীণ্ডবের্গের সব নাটকই নারী বিদ্বেষী ও বিজাতীয় ক্রোধে প্রতিহিংসাপরায়ণ। 'ইস্টার' আধুনিক বিষয়বস্তু নিয়ে লেখা হ'লেও ধ্রুপদী মানবতায় করুণ-কোমল। 'দ্য ব্রাইডাল ক্রাউন' লোক-গাথার গ্রামীন সারল্যে হৃদয়স্পর্শী। স্বপ্ন-সুন্দর নাটক 'দ্য ড্রিম-প্লে' ও 'দ্য গোষ্ট সোনাটা' বিবাহের সাম্যবাদ নিয়ে রচিত। কৌতুক নাটিকা 'কমরেডস্', ও অশুভ মিলনান্ত নাটক 'দেয়ার আর ক্রাইমস্ এ্যাণ্ড ক্রাইমস্'-এ অন্য জগতের শুভবার্তা। ('দ্য ড্রিম-প্লে'তে নেতিবাচক দর্শন আছে বলে আমরা মনে করি না)। মানব ভ্রান্তি ও মোক্ষসন্ধানকে বিষয়বস্তু ক'রে লেখা 'টু দামাস্কাস' আর একটি সম্পূর্ণ ভিন্নধর্মী মঙ্গলসূচক নাটক। এ ছাড়া আরও সাত আটটি নাটক সুইডেনের ইতিহাস অবলম্বনে লেখা, সেক্সপীয়রের ঐতিহাসিক নাটকের নাট্যধর্মের সঙ্গে যার তুলনা করেছেন অনেকে। এমন কি নারী বিদ্বেষী, যৌনসংঘাতমূলক নাটক 'ক্রেডিটরস' ও ডিভোর্স-নাটক 'দ্য লিঙ্ক' নাটকীয় প্রসাদগুণে সুখদায়ী।

আসলে স্ট্রীণ্ডবের্গের নাটকে শ্রেণীবিদ্বেষ ও নারী-পুরুষের সংঘর্ষ এত ভয়ঙ্কর তীব্র যে তাঁকে 'প্রচণ্ড প্রতিভার' আখ্যার গুরুভার নীরবে আমৃত্যু বহন করতে হ'য়েছে। তাঁর গভীর মনোবীক্ষণের বিশ্লেষণগুলি বিজাতীয় ঘৃণায় বিষাক্ত। তাঁর আত্মকাহিনীতে আছে, বন্ধু ও স্ত্রীদের সঙ্গে তাঁর কলহ ও সন্দেহ তাঁর রচনায় যে প্রভাব বিস্তার করেছে, একথা সত্য।[২] দৈনন্দিন জীবনের সর্বক্ষণই তাঁর যন্ত্রণায় পীড়িত; সংগ্রামে বিঘ্নিত। তাই ইংরেজ সমালোচক ডেসমণ্ড ম্যাকারথি বলেছেন, 'the man who is all struggle may be huge, but he can not be great'; অবশ্য বলা বাহুল্য, একথা পরীক্ষিত সত্য নয়। ইস্কাইলাস্, দান্তে, ডস্টয়ভস্কি, মেলভিলে

২ 'অটোবাওগ্রাফি' দ্রষ্টব্য।

প্রভৃতি আরো অনেকের জীবন এ'কথার প্রতিবাদ করবে। স্ট্রীণ্ডবের্গের অন্তর্মুখিতা, জীবনের অন্ধকার কানাগলিতে মনোবিকারের কারণ সন্ধান, আত্মার রক্তাক্ত নীরব সংগ্রাম, বাস্তবের ক্লেদাক্ত রণক্ষেত্র, অনেকের (বিশেষত আমেরিকার) বৈরীতা অর্জন করেছে।[৩]

স্বভাববাদের পথিকৃত জোলা এমন এক নাট্য-আঙ্গিকের সন্ধান করেছিলেন যা 'would be as objective as a clinical report.' স্ট্রীণ্ডবের্গ যদিও নাট্যধর্মে স্বভাববাদী ছিলেন, কিন্তু তিনি গভীর অন্তর্দ্বন্দ্ব ও ব্যক্তিগত বাসনার পরিপ্রেক্ষিতে জীবনের যে গভীর মগ্ন-চৈতন্যের সন্ধান দিয়েছেন তা সাধারণতঃ স্বভাববাদী নাটকে খুঁজে পাওয়া যায় না। 'মিস্ জুলী', 'দ্য ফাদার', 'ডান্স অফ ডেথ' 'ক্রেডিটব' ও 'লিঙ্ক' প্রভৃতি নাটকে দেখা যায় নর-নারীর সংঘর্ষময় জীবনে নিত্যবিবাদের অশান্তি। প্রথম বিবাহের জীবন-মরণ সংগ্রামের তিক্ত অভিজ্ঞতা নাট্যকারের অন্তর্দৃষ্টির প্রখরতাকে ক্ষুরধার করেছে। কিন্তু নাট্যকার যদি তাঁর কাহিনীর জগৎ থেকে নিজেকে বিযুক্ত ক'রে নিরপেক্ষ না থাকতে পারেন, তাহলে আমাদের পক্ষেও নিরপেক্ষ থাকা সম্ভব নয়। তাই মনে রাখতে হবে স্ট্রীণ্ডবের্গ স্বভাব-বাদী হ'লেও ইংরেজ স্বভাববাদী গলস্ওয়ার্দির স্বভাববাদ থেকে তাঁর ব্যবধান অনেক। গলস্ওয়ার্দির সংযম অভিজাত ও বনেদী বংশজাত ভদ্রজন সুলভ। স্ট্রীণ্ডবের্গের উন্মত্ত অসংযমকে শ' অবশ্য শিল্পীজন সুলভ আবেগময়তার ছলনামুক্ত প্রকাশ বলেছেন। তাঁর উন্মত্ততার মূলে রয়েছে আত্মপীড়নের বিলাস-চেতনা।[৪]

স্ট্রীণ্ডবের্গের নাটকে কোথাও কিন্তু ক্লেদ-মলিন জীবনবোধের পরিচয় পাওয়া যাবে না, শুধু পাওয়া যাবে তীব্র সত্যসন্ধানী

৩ 'Too intrinsic for renown' ; 'sorrows of a henpecked blue bird' ইত্যাদি মন্তব্য স্মরণীয়।

৪ একবার একটি চিঠিতে নাকি স্ট্রীণ্ডবের্গ নীটসেকে 'স্বাভাবিক মানুষ' বলে তাঁকে সার্টিফিকেট দিতে অনুরোধ করেছিলেন।

আলোক-ছটা, আব নির্দয় যুক্তি, সাবলীল মাধুর্যে সূর্য-স্নাত ভাষার স্বচ্ছতা, চরিত্র-চিত্রণে স্ববিরোধিতাব কৌতুক। বিশ্বের শ্রেষ্ঠ প্রতিভার প্রথম সাবির একজন তাঁকে বলা যাবে না, কারণ স্ট্রীণ্ডবের্গ প্রচণ্ড আবেগকে স্পষ্ট, সোজাসুজি অপরিশিলীত আকারে প্রকাশ করেছেন, sublimation বা উদগতির দ্বারা নয়। (এ প্রসঙ্গে তাঁর 'দ্য ফাদাব' নাটক স্মরণীয়।) তাছাড়া শিল্পীকে তাঁর স্বকল্পিত বাস্তবতাকে অপরের চোখেও বাস্তব ক'রে তুলতে হবে। নাট্যরচনার মৌল প্রেরণা নাটকেব মধ্যেই বিগলিত হবে, তারপর সেই প্রেরণা নবজন্ম লাভ করবে অন্ধকার সরিয়ে, আলো আর সত্যের জগতে।

'দ্য ফাদাবের' তুলনায় 'দ্য ক্রেডিটর' নাটকীয় প্রয়োগনৈপুণ্যে শ্রেষ্ঠতর। যে নারী তাকে সমাজের কাছে হেয় হাস্যাস্পদ করেছে সর্বস্ব শোষণ করার পব তার ওপব প্রতিশোধ নেবার জন্য প্রথম স্বামী ফিরে এলে দ্বিতীয় স্বামার মনে আকারে ইঙ্গিতে সে তার পূর্ব অভিজ্ঞতাব কাহিনী শুনিয়ে মহিলার স্বরূপ প্রকাশ ক'রে দিল। এই প্রথানুগ ত্রিকোণ প্রেমের বিষয়টুকুর ওপর নির্ভর করে স্ট্রীণ্ডবের্গ মানুষেব আদিম প্রবৃত্তির এক রসজ্ঞ কড়াপাক পরিবেষণ করেছেন। 'রোড টু দামাস্‌কাস্‌'-এব নামহীন আগন্তুক কাল্পনিক অপরাধের দুঃস্বপ্নে সন্ত্রস্ত। প্রথমে ধর্মেব সান্ত্বনাকে অগ্রাহ্য করবে ও পরে সে ধর্মান্তরিত হবে অনিচ্ছায়। এখানেও আদিম ঈশ্বরভীতির জয়। একথা মিথ্যা নয় যে স্ট্রীণ্ডবের্গের নাটকে নারীর নিষ্ঠুর পীড়নের ফুলবাণে পুরুষ নির্বীর্য, কাতর, দুর্বল। মুখোসকে খুলে দেওয়াই তাঁর লক্ষ্য। পুরুষেব কামনায়, কল্পনায় আকর্ষণী যাদু বিস্তার করে, তার মন ও বুদ্ধিকে বিভ্রান্ত করে, নারী পুরুষের কাছে নিজের অসামর্থকে ঢাকার চেষ্টায় নির্দয় হয়ে উঠবে। পুরুষ যন্ত্রণায় তীরবিদ্ধ হরিণের মত কাতর হবে, চন্দ্রমুখী মোহিনী নারীর হাস্য মুখর লীলা খেলায়। তবু কিন্তু স্ট্রীণ্ডবের্গের প্রেমিক বলবে না, 'তোমার কাছে যে হার মানি, সেই তো আমার জয়'। আহত অহমিকার

বেদনা নিয়ে সে শুধু আদিম হয়ে উঠবে। 'দ্য স্পুক গোষ্ট সোনাটা' ও 'দ্য ড্রিম প্লে' নাটকদ্বয়ের পাত্র-পাত্রী যেন শূন্যতায় অন্ধ আবেগে ধাক্কা খাচ্ছে। তাই প্রয়োজন হয়েছে অবাস্তব পটভূমি ও অশরীরী স্বপ্নের রূপক—জর্জ স্টাইনার যাকে বলেছেন 'These ghost plays are shadows of drama'[৫]। এসব নাকি তিনি হিন্দুধর্মের থেকে অনুপ্রাণিত হয়ে লিখেছেন[৬]। অন্যদিকে 'মিস্ জুলী' নাটকে ব্যাধিসন্ধানী সেই অন্তর্দৃষ্টির কথাও মনে পড়ে। লেডী জুলী তাঁর পিতার পরিচারককে তখন প্রলুব্ধ করছে:

জিন—...লেডী জুলী, তুমি পুরুষদের ঘৃণা কর, না?

জুলী—হ্যাঁ, বেশির ভাগ সময়ই। কিন্তু কখনো কখনো-দুর্বল মুহূর্তে—আঃ, কি লজ্জাকর ব্যাপার!

জিন—তুমি আমাকেও ঘৃণা কর?

জুলী—এত যে ভাষায় ব্যক্ত করা যাবে না! বন্য পশুর মত আমি তোমায় মেরে ফেলতে চাই।

জিন—যেমন পাগলা কুকুরকে লোকে মারে। তাই না?

জুলী—হ্যাঁ, ঠিক তাই।

জিন—কিন্তু গুলি করার কোন যন্ত্র তো হাতের কাছে এখন নেই—কোন কুকুরও নেই! তাহলে আমরা কি করব?

জুলী—ভ্রমণ!

জিন—আর পরস্পরকে হয়রান করে মেরে ফেলব?[৭]

এখানে তুলনীয় ইউরিপিডিসের 'হিপ্পোলাইটাসের' আকুল অভিযোগ:

'O god, Why hast thou made this gleaning snare,
Woman, to dog us on the happy earth ?'

---

৫ *The Death of Tragedy*, P. 299.

৬ তাঁর ডায়েরী দ্রষ্টব্য।

৭ *Plays*, 1930, vol. II, P. 217.

স্বভাববাদী নাটক হিসাবে সর্বপ্রথম সার্থকসৃষ্টি, ('first naturalistic tragedy) 'মিস জুলী' জোলা কর্তৃক অভিনন্দিত হয়েছিল। কামার্ত মুহূর্তে জুলীর পিতার পরিচারকেব কাছে অসতর্ক আত্মসমর্পণ ও অনুতাপে ভোরের আগেই আত্মহত্যা, এই কাহিনী স্ট্রীণ্ডবের্গের জানা একটি সমসাময়িক ঘটনাকে ভিত্তি করে লেখা। জুলী, 'a product of heredity and environment', শেষ পর্যন্ত কিন্তু নাট্যকারের সহানুভূতি থেকে বঞ্চিত হয়নি।

'মিস জুলী' নাটকের বলিষ্ঠ, বস্তুধর্মী প্লটেব গ্রন্থনা দু'টি সংকট-সংঘাতের সমস্যায় দৃঢ়পিনদ্ধ—নবনারীব পরস্পরের আধিপত্যের দ্বন্দ্ব আর উচ্চশ্রেণী ও নিম্নশ্রেণীর মধ্যে মর্যাদার দ্বন্দ্ব। জুলিয়া পুরুষকে ক্রমান্বয়ে কামনা ও ঘৃণার আবেগাঘাতে বিক্ষুব্ধ করবে। উচ্চশ্রেণী-জাত প্রেমিককে বেত্রাঘাতের নিষ্ঠুরতায় সে উৎফুল্ল। কিন্তু যখন সেই অভিজাত প্রেমিক বিদ্রোহ করবে, জুলিয়া তখন নিম্নশ্রেণীর পুরুষদের মধ্যে তার সঙ্গী খুঁজে বেড়াবে। স্ট্রীণ্ডবের্গ লরেন্স-এব মতই বিশ্বাস করতেন দাম্পত্য জীবনে একজনই প্রভুত্ব করবে, তবে পুরুষ শক্তির অপব্যবহার করবে, নারী নয়।

যেমন জোলা জীব-বিজ্ঞানীর বিশ্লেষণী মন নিয়ে মানুষের পশু-বৃত্তির উদ্ঘাটনের দায়িত্বকে লেখকশ্রেণীর স্বভাববাদী ধর্ম বলে ঘোষণা করেছিলেন, স্ট্রীণ্ডবের্গ তেমন কোন আনুষ্ঠানিক ঘোষণা না করেও নাটকের মুখবন্ধে তিনি স্বভাববাদী রচনাশৈলীব সমর্থনে যে কথা বলেছেন, তাই যথেষ্ট।

এই স্বভাববাদী রচনা শৈলীব মাধ্যমে আধুনিক মানুষের অন্তর্জীবন ও বহির্জীবন-কেন্দ্রিক নানা প্রতীকের উপস্থাপনাও লক্ষণীয়। 'দ্য ড্রিম প্লে' নাটকের কয়েকটি ছোট ছোট প্রতীকী ব্যঞ্জনা স্মরণীয়ঃ উকিলের গভীর কালো হাত, 'ফেয়ারহ্যাভেনে' যাবার পথে প্রেমিক যুগলের 'ফাউলষ্টাণ্ডে' দাঁড়িয়ে পড়া, কয়লা তোলার সময় মজুরদের চীৎকার 'আমরা নরকে', আর 'কেসিনো'র

ধনীদের ঘোষণা 'আমরা ধনী'—এ সবই সাঙ্কেতিক প্রয়োগে প্রকাশধর্মী।

স্ট্রীণ্ডবের্গ সম্পর্কে অতীন্দ্রিয় নৈরাশ্যবোধের অভিযোগ তোলা হয়ঃ পুরুষজাতির সমগ্র কর্মকাণ্ড শূন্যগর্ভ, ফলশ্রুতিহীন, পার্থিব জীবনে শুধু দুঃস্বপ্নের ভয়ঙ্করতা, কারণ মানবজন্মের উৎস পাপজনিত স্বর্গচ্যুতি। নারীসুলভ নীতির বিজয় প্রাপ্তি শুদ্ধ-ধারণার পতন-ভিত্তিক (এই কি সেই বৌদ্ধ ও সোয়েডেনবের্গীয় সহজিয়াতত্ত্ব ?), প্রজননীতির মূলেও এই স্খলন। কিন্তু এই 'স্খলন' যে মানবের জন্মের কারণ, সে শারীরিকতা থেকে মুক্তি চাইবেই, আর একমাত্র যন্ত্রণা-ভোগের আগুনেই হবে তাদের শুদ্ধিকরণ। তাহলে কি এই যন্ত্রণাদহন শাস্তি থেকে মুক্তির কোন উপায় নেই ? পাপ, মোহ-বাতুলতা থেকে আত্মার নেই কোন পরিত্রাণ ? স্ট্রীণ্ডবের্গ বিশ্বাস ও ধৈর্যের কথা বলেছেন ('স্পুক সোনাটা'য় যিশু যে নরকে নেমে এলেন, সে তো পার্থিব নরকই)। আবার বলি, তাঁর চরিত্রগুলি তাঁরই পীড়িত আত্মারই প্রতিচ্ছবি। তাই নাটক তাঁর কাছে মূলতঃ জীবনের নকল ছবি নয়, ব্যক্তিমনের জন-দর্পণ। রঙ্গমঞ্চে এই মায়াময় প্রতীকী ছায়ানাট্যের জীবন্ত ছবির উপস্থাপনা সহজ কাজ নয়। তাই বলে এগুলি 'শারাদ' (charade) বা হেঁয়ালী-নাট্য নয়। আর একটি কথা। ইবসেনের মত স্ট্রীণ্ডবের্গও গত যুগের কিছু নন্দনতাত্ত্বিকের সঙ্গে গভীর আত্মীয়তা-বোধ অনুভব করেছেন যেমন, কনস্টাণ্ট (অ্যাডলফ্), লেরমনটভ ('এ হিরো অফ আওয়ার টাইম'), গ্রিলপারজার প্রভৃতি। মনস্তত্ত্বকে তাই তিনি সূক্ষ্ম বিশ্লেষণের জটিলতা থেকে মুক্ত করে আধুনিক উন্মুক্ত পোষাকে সজ্জিত করেছেন। নাটক অন্তর্মুখী হয়েছে, কিন্তু বায়রণ-সুলভ নন্দনচর্চার আনন্দতীর্থে প্রায়শ্চিত্ত করে নয়। যখন 'দ্য ফাদার' প্রকাশিত হলো, মনে হলো ১৮৮৭ খ্রীস্টাব্দে বিংশ শতাব্দীর আধুনিক মন কথা বলছে। যদিও ক্যান্সারে আক্রান্ত জীবনের শেষ মুহূর্ত পর্যন্ত, এমন কি ধর্ম প্রবণতা অর্জন করার জন্য সোয়েডেনবের্গের

(অষ্টাদশ শতাব্দীর এককালীন বৈজ্ঞানিক, 'চার্চ অফ নিউ জেরুজালেমে'র গুরু, যিনি বলেছেন, 'there is one God; in Him is divine trinity, nor of persons but of essence ....Every natural object is expression of a spiritual cause....') শিষ্যত্ব গ্রহণ করার পরও তিনি ভাবাবেগের শিকার ছিলেন।

'Literature should deal with documented, observed reality'—স্বভাববাদের এই দাবী স্ত্রীণ্ডবের্গ শুধু সাহিত্যে নয়, জীবনেও মিটিয়ে দিয়েছেন। সংক্ষেপে, স্ত্রীণ্ডবের্গের প্রকাশবাদী নাটকের জীবন দর্শনের একটি অঙ্গ হলো আমাদের সবাইয়ের ব্যক্তিসত্তা দ্বিধা খণ্ডিত—না আছে দৃঢ়তা, না পূর্ণতা। মানব ও মানব সমাজে নেই অখণ্ডতার বন্ধন। লক্ষ্যে পৌঁছবার আকাঙ্ক্ষার চেয়ে, অক্ষমতাবেশী। নাট্যকার অজান্তেই যুগের রহস্যবাদী মুখপাত্র হয়েছেন। কিন্তু 'Schizaphrenia' 'Wilful-obscurantism' অথবা 'neurotic nihilism' কোনটিরই শিকার হননি তিনি, যেমন অনেকে সংকেত করেছেন। আমরা জন গ্যাসনারের মতে মত দেব, 'He is the dramatist of our division'—তিনি আমাদের খণ্ডিত মানসের নাট্যশিল্পী[৮]।

৮ *Form and Idea in Modern Drama and Theatre*, 1946, P. 150.

'নগ্ন মুখোস' ঃ লুইজি পিরানদেল্লো

প্রথম মহাযুদ্ধ থেকে ১৯৩৬ খ্রীস্টাব্দে মৃত্যু পর্যন্ত লুইজি পিরানদেল্লো ইতালীয় সাহিত্যে একটি শ্রদ্ধেয় ব্যক্তিত্বরূপে স্বীকৃত ছিলেন। আজও বিশ্বের নাট্যরসিক মহলে তিনি একটি বিতর্কিত নাম। অধিকাংশ শিল্পী সাহিত্যিকের জীবনের মত পিরানদেল্লোকেও অনেক চড়াই উৎরাই পার হয়ে বন্ধুর, কণ্টকিত পথে রক্তাক্ত পায়ে খ্যাতির শীর্ষে পৌঁছতে হয়েছে।

২৮শে জুন, ১৭৬৭ খ্রীস্টাব্দে সিসিলির গিরগিণ্টির গ্রামে জন্ম। রোমের বিশ্ববিদ্যালয়ে উচ্চশিক্ষা সমাপনান্তে জর্মানীর বন্‌ বিশ্ববিদ্যালয় থেকে ডক্টরেট ডিগ্রী লাভ করলেন। রোমে শিক্ষকতাও করেছেন। জীবনে যাকে সঙ্গিনী করতে চেয়েছিলেন তার মন জয় করতে পারেন নি। মা-বাবার পছন্দ মত মেয়ে পর্তুলানোকে বিবাহ করলেন ১৮৯৪ খ্রীস্টাব্দে। কিন্তু সিনোরা পর্তুলানো একদিন উন্মাদ হয়ে গেলেন, স্বামীকে সন্দেহ করার ফলে। পিরানদেল্লো ধৈর্য হারালেন না। স্ত্রীকে উন্মাদ আশ্রমে না দিয়ে নিজের কাছে আমৃত্যু অসীম মমতায় সযত্নে দেখাশোনা করেছিলেন। কিন্তু সিনোরা পর্তুলানো অসুস্থ অবস্থায়ও স্বামীর ও তিনটি সন্তানের জীবন বিষাক্ত করে তুলেছিলেন। পিরানদেল্লোর সংসার অর্থাভাবে ভেঙ্গে পড়েছে তখন। শিক্ষকতা থেকে সামান্য রোজগার। অধ্যাপক ও শিক্ষকের মধ্যে আদর্শহীন রসহীন পাণ্ডিত্যের আস্ফালন। প্রথম যুদ্ধের আগে পর্যন্ত ইতালীর পাঠক ও সমালোচক মহল তাঁকে অগ্রাহ্য অবহেলা করেছে। ছোটগল্প ও উপন্যাসের জন্য প্রথম স্বীকৃতি পেলেন দু'জন বিদেশীর কাছে। ফরাসী বেনজামিন ক্রেমিস ও আইরিশ জেমস জয়েস তাঁর প্রতিভার কথা বিশ্বকে জানালেন। কিন্তু ১৯২১ খ্রীস্টাব্দে প্রকাশিত হলো তাঁর সেই বহু আলোচিত নাটক—*Sei Personaggi in Cerca*

d' Antore। ইংরেজী অনুবাদের নামটি আমাদের কাছে অধিক পরিচিত : *Six Charcters in Search of an Author*। পৃথিবীময় পিরানদেল্লোর নাম ছড়িয়ে পড়ল। ১৯৩৪ খ্রীস্টাব্দে পেলেন নোবেল পুরস্কার।

বিংশ শতাব্দীর নাট্য-আন্দোলনে পিরানদেল্লোর ভূমিকা অসামান্য। নতুন আঙ্গিক নতুন বিষয়বস্তু দিয়ে উজ্জীবিত করেছেন তাকে। দার্শনিক বিমূর্ত ভাবনাগুলিকে দৃশ্যমান বস্তুনিষ্ঠ নাটকীয় রূপ দিয়েছেন। রঙ্গমঞ্চে তিনি এমন এক দিগন্তরেখা দেখালেন যেখানে দর্শন ও মনোবিজ্ঞান একাকার হয়ে গেছে। যেখানে দার্শনিক রহস্যগুলি Paranoia-র (বা ভ্রম-বাতুলতা) গভীরে একাত্মক। বাস্তবের প্রকৃতি কি ও মানুষের বেদনার উৎসই বা কি— এইসব প্রশ্নের অনিশ্চয় আকুতিই তাঁর রচনার বিষয়বস্তু। নিজের রচনা সম্বন্ধে তাঁর নিজের ব্যাখ্যা স্মরণীয় : 'When some one lives, he lives and does not watch himself. Well arrange things so that he does watch himself in the act of living, a prey to his passions, by placing a mirror before him...... In short, there will be some manifestation of pain. This manifestation of pain is my theatre.'.[১]

ঊনবিংশ শতাব্দীর 'Well-made' play (সার্দু ও স্ক্রাইব) দৃশ্যকাব্য (গোত্রিয়েল ও সেম বেনেলী) এবং Naturalistic (স্বভাববাদী) নাটকের (ব্রিউস) সীমাবদ্ধতার প্রতি সকলের দৃষ্টি আকর্ষণ করলেন পিরানদেল্লো, আর তার বদলে যা দিলেন তা হলো ইতালীর লোকেরা যাকে বলে 'grotesco theatre' আর অন্যত্র বলা হয় 'expressionistic' বা ভাবপ্রকাশধর্মী নাটক। নাম যাই হোক, পিরানদেল্লোর নাট্যকলা আমাদের দৃষ্টিকে নিয়ে গেল

১ *L'umorismo*, Part II, Eng. Tr. 'Humour' দ্রষ্টব্য।

মনস্তাত্ত্বিক বাস্তবতায় যা—সমাজের আপাত স্বাভাবিক রূপ ও কর্মের আড়ালে লুকানো থাকে। ভাষায় আনলেন স্বাভাবিক স্বচ্ছতা ও পুরনো ধারণাকে করলেন আঘাত।

নাটক তাঁর কাছে মনস্তত্ত্বেরও একটি শাখা, শুধু সমাজতত্ত্বের নয়। তিনি বলেন নাটক মনস্তত্ত্বের থেকেও বড়, কারণ নাটক মনস্তত্ত্বের মত ফ্রয়েড ও য়ুং-এর মতামতের শেকল দিয়ে বাঁধা নয়; মনের অলিগলিতে তার অবাধ ঘোরাফেরা। নাট্যকারের একমাত্র বাধ্য-বাধকতা হলো সে যেন জীবনের কোন বিশেষ পরিস্থিতিতে প্রতিফলিত অন্তর্দৃষ্টির প্রতি বিশ্বস্ত হয়। পিরানদেল্লোর নাটকে তাই দেখি জীবনের অস্বাভাবিক পরিস্থিতি নিয়ে বিষণ্ণ কল্পনার রোমন্থন।

সর্বসাকুল্যে ৪৩টি নাটক লিখেছেন পিরানদেল্লো। মানুষ আসলে যা আর সমাজের সঙ্গে খাপ খাইয়ে তাকে যা হতেই হবে—এই দুইয়ের মধ্যে যে ফাবাক তারই দিকে আমাদের মনোযোগ টানলেন। [*As you Desire Me* নাটকের যা বিষয়, *Six Characters in Search of an Author*-এও তাই। উপন্যাস *The Late Mattia Pascal*-এও ঐ একই বক্তব্য।]

'Right You Are—If You Think' নাটকে দেখা যায় এক বাস্তববাদী জীবন-দর্শন—যা আপাতঃ দৃশ্য তাই সত্য। (না, কি এটি শুধু তাঁর কৌতুকমিশ্রিত প্রশ্ন ?)

মফঃস্বলে চাকরী নিয়ে এলেন একজন কেরাণী। সঙ্গে দুটি নারী শাশুড়ী ও স্ত্রী। প্রতিবেশীরা লক্ষ্য করলেন সিনোর পাঁজা শাশুড়ী ও স্ত্রীর মধ্যে দেখাশোনা করতে দেন না। তাঁরা একদিন এই অদ্ভুত সম্পর্কের কৈফিয়ৎ দাবী করলেন। কেরাণীটি কৈফিয়ৎ দিলেন যে তাঁর শাশুড়ী উন্মাদ। শাশুড়ী ভাবেন কেরাণীর বর্তমান স্ত্রী তাঁর কন্যা। আসলে কেরাণীর প্রথম পক্ষের স্ত্রী তাঁর কন্যা ছিল, যার কোন এক সময়ে ভূমিকম্পে মৃত্যু হয়। শাশুড়ীকে একটি সান্ত্বনাদায়ী মিথ্যার মায়া দিয়ে বাঁচিয়ে রাখতে চান তিনি। এতে

কোন অন্যায় নেই। অপরপক্ষে, শাশুড়ী ভাবেন তাঁর জামাতাই উন্মাদ। কেন সে ভেবে রেখেছে তার প্রথম পক্ষের স্ত্রী মৃত। বর্তমান স্ত্রীই তাঁর কন্যা। যাই হোক বৃদ্ধা তাঁর কন্যার সঙ্গে মেলামেশা না করতে রাজি হয়েছে শুধু জামাতাকে খুশী রাখার জন্য। কেরাণীটির স্ত্রীকেও প্রশ্ন করা হল। তিনি বললেন, 'The truth is this that I am the daughter of Signore Frola and the second wife of Signore Ponza····· as for myself, I am nothing........I am whatever you choose to have me.'। অর্থাৎ যা দেখা যায়, যা মনে হয়, তাই সত্য বলে ধ'রে নিলেই বা। এতে কোন পক্ষেরই কোনো ক্ষতি নেই।

'*As You Desire Me*'তেও নায়িকা অসুস্থ। সে কে—এই তার প্রশ্ন। কিন্তু তার নিজের সম্বন্ধে তার ধারণা যাই হোক না কেন, তার পূর্ব স্বামী যদি মনে করে সে যাকে চায় নায়িকা তাই, তাহলেই হবে, আর কিছু চাই না।

'Henry the IV'-এ আর একটি কঠিন সমস্যার সংঘাত। এটিও সেই পিরানদেল্লীয় সমস্যা। নাট্যকারের ব্যক্তিগত জীবনের ট্রাজেডির সঙ্গে এর সম্পর্ক গভীর। 'উন্মাদ' কথাটির অর্থ কি? 'স্বাভাবিক' মানুষই কি 'উন্মাদ' হয় অথবা বিশেষ কোন বিকৃত মানসিকতাই উন্মাদনার উৎস?

পিরানদেল্লোর নাটক *Six Characters in Search of an Author*—বিশ্বের নাট্য-সাহিত্যে যেন হঠাৎ আলোর ঝল্‌কানি। নাটকের উৎস একটি ছোট গল্প—*The Tragedy of a Character*, যেখানে 'Character' অভিযোগ করছে পিরানদেল্লোর রচিত একটি বইতে তাকে প্রদত্ত ভূমিকাটি সম্বন্ধে।

এই নাটকের জগৎ অবাস্তব থেকে বাস্তব পটভূমিকায় এত অপূর্ব দক্ষতায় রূপান্তরিত হয়েছে, যে মনে হয় কল্পনাপ্রসূত চরিত্রগুলি যেন তাদের পাশের বাস্তব চরিত্রগুলি থেকে বেশি সত্য—সত্য মিথ্যার

লীলারঙ্গে বেশি জীবন্ত—যেন এরা reality behind the reality'র প্রবক্তা। দর্শক লক্ষ্য করছে পরিচালক কেমন ভাবে পিরানদেল্লোর একটি নাটকের মহড়া দিচ্ছেন (পিরানদেল্লো যাকে 'Illusion of reality' বলেছেন)। এই মহড়া কিন্তু প্রাণহীন, হৃত উদ্দীপনা। এমন সময় ছয়টি হতাশ ব্যক্তি ঘোষণা করল তারা সব নাট্যকারের পরিত্যক্ত 'চরিত্র'। জীবন্ত প্রাণের প্রবল উৎসাহে তারা সেখানে পরিচালককে অনুরোধ করল তাদের ওপর যেন অভিনয়ের দায়িত্ব দেওয়া হয়। প্রথমে অনিচ্ছুক হলেও অবশেষে পরিচালক বিরক্তির সঙ্গে অনুমতি দিলেন। তারা চলে গেল Scenario তৈরী করতে। পর্দা না পড়লেও, এখানেই প্রথম অঙ্কের শেষ।

চরিত্রগুলি গল্প তৈরী করে ফিরে এল। যখন অভিনেতারা নিজের নিজের ভূমিকা গ্রহণ করে তাদের মনোভাব ব্যক্ত করছিল, তখন সেই ছয়টি 'চরিত্র' সব কিছু লক্ষ্য করতে লাগল—প্রথমে অমোদিত মুখে, পরে আশ্চর্য বিরক্তির সঙ্গে। শেষে তাদের প্রতিবাদ করতে দেখা যাবে। সপত্নী কন্যা চীৎকার করে উঠবে, 'of my nausea, of all the reasons, one crueler and viler than the other, that have made this of me, you want to make a sentimental, romantic concoction.'। কন্যা মার দিকে ফিরে বলবে, 'Shout ! mother ! shout as you shouted then !'

মা বেদনার্ত কণ্ঠে কেঁদে উঠবে। পরিচালক বলবেন, 'সাবাস ! এখানে পর্দা পড়তে পারে।' সেই সময় অন্যমনস্ক মঞ্চকর্মীর হাত থেকে ভুলে পর্দা নেমে আসবে। দ্বিতীয় বিরতি। শেষ অঙ্কে দেখি 'চরিত্র'গুলি উদ্যমহীন ভংগীতে তাদের পরিণতির দিকে এগিয়ে যাচ্ছে। পরিচালক তাদের আর চান না, তাদের গল্পও না। সারাদিনটাই ব্যর্থ মনে করেন। শেষ অঙ্কের পর্দা পড়ার সময় পরিচালকে দেখা যায় আবার তাঁর নিজের মহড়ায় ব্যস্ত হয়ে পড়েছেন।

পিরানদেল্লোকে স্বভাববাদী নাট্যকার বলা হয়। স্বভাববাদের ব্যাখ্যা করতে গিয়ে স্ট্রীণ্ডবের্গ বলেছেন, 'আমি রঙ্গমঞ্চে সোজা চরিত্রে বিশ্বাস করি না। স্বভাববাদী নাট্যকারদের উচিত লেখকরা মানব চরিত্র সম্পর্কে যে সব মন্তব্য করেন—যেমন এই লোকটি নির্বোধ, ঐ লোকটি বন্য, ওমুক হিংসুক, সংকীর্ণমনা ইত্যাদি—এইসব মতামতকে যেন তাঁরা খণ্ডন করেন। একমাত্র স্বভাববাদীরা জানে মানবাত্মার জটিল ঐশ্বর্য। তারাই জানে পাপ ও পুণ্য একই ধারণার এদিক ওদিক মাত্র।'

স্বভাববাদী আঙ্গিকের অনেক সমস্যা এই নাটকে প্রতিফলিত। লেখকের সৃষ্ট চরিত্রের সঙ্গে রঙ্গমঞ্চে অভিনয়কারী বাস্তব ব্যক্তি-বিশেষের সম্পর্ক কোথায়? সমালোচক রেমণ্ড উইলিয়ামস পিরানদেল্লোর নাটকের অল্প একটু অংশ উদ্ধৃত করে সমস্যাটির প্রতি আমাদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছেন।[২] চরিত্রগুলি তাদের নিজের নিজের পরিচয় ও পরিস্থিতির বর্ণনা দেবার পর, নাট্যগোষ্ঠী সেই চরিত্রগুলি যখন অভিনয়ের মহড়া দিচ্ছে তখন :'

'পিতা' : হ্যাঁ মশাই, বিশ্বাস করুন, এর এমন একটা অদ্ভুত প্রভাব আছে যখন ·····

ম্যানেজার : অদ্ভুত? অদ্ভুত কেন? কোনখানে অদ্ভুত?

'পিতা' : না মশাই, আমি আপনার পাত্র-পাত্রীদের—এই ভদ্রলোক, এই ভদ্র-মহিলা—এঁদের তারিফ করি। কিন্তু এরা তো আমরা নই নিশ্চয়ই। ····

'পিতা' : দেখুন মশাই, আমাদের সত্তা, আমাদের আত্মার বৈশিষ্ট্য·····

ম্যানেজার : গুলি মারুন মশাই, আপনার সত্তা, আর আত্মা-ফাত্মা কে! আপনি কি ধরে নিয়েছেন এই অংশটির আত্মা আপনার মধ্যে আছে? ওসব কিছু নয়।

'পিতা' : সে কি, আমাদের নিজেদের সত্তা, নিজস্ব আত্মা—এ সব কিছু নেই?

---

২ *Drama from Ibsen*, *t. Eliot*, পৃ. ১৮৬।

ম্যানেজার : মোটেই না। আপনার আত্মা বা যাই বলুন না কেন, সব এখানেই রূপ গ্রহণ করে। অভিনেতারা তাকে শরীর দেয়, কণ্ঠস্বর দেয় আর দেয় অঙ্গভঙ্গি……অভিনেতা এখানে আপনার ভূমিকা গ্রহণ করে। এইখানেই এর শেষ পরিণতি।

'পিতা' : বুঝলুম। এখন আমি বুঝতে পারছি—আমাদের সৃষ্টিকর্তা, যিনি আমাদের জীবন্ত মানুষরূপে পরিকল্পনা করেছেন, কেন আমাদের মঞ্চে দাঁড় করাতে চাননি। আপনার অভিনেতাদের বিরুদ্ধে কিছু বলার আমার ইচ্ছে নেই। সে সব কিছু না। কিন্তু যখনই ভাবি আমার ভূমিকা কেউ গ্রহণ করবে……

তারপর প্রশ্ন হলো বাস্তব অভিজ্ঞতার মাত্রা-সীমা কি হবে, যা এই ধরণের নাটকের মাধ্যমে দর্শকের মনে সঞ্চারিত করা যাবে। সপত্নী কন্যা চাইছে নাটকীয় চরম মুহূর্ত তার সমস্যাকে কেন্দ্র করেই ঘনীভূত হোক—বিশেষ করে সেই সময়, যখন তার বিপিতা তাকে আলিঙ্গন করতে যাবে। সে বলছে : 'বেশ, এই ছোট ফ্রকটি তাহলে আমি তুলে ধরি।' কিন্তু ম্যানেজার এই ভাবে এই দৃশ্যটি করতে চান না : 'সত্যকে একটা সীমার মধ্যেই দেখাব, তার বেশি নয়।' তখন সপত্নী কন্যা ক্রুদ্ধ হয়ে মন্তব্য করছে : 'আপনি তবে আমার তিক্ত অভিজ্ঞতা দিয়ে একটা রোমান্টিক ভাবপ্রবণ দৃশ্য দেখাতে চান।'

আর একটি উদাহরণ এই 'illusion ও reality'-র সমস্যাকে আরো পরিস্ফুট করবে। সমস্যাটি স্বরক্ষেপনের। যখন সপত্নী কন্যা তার দালাল এক লম্পট ব্যবসায়ীর সঙ্গে কথা বলছে তখন অভিনেতারা বলে উঠবে : 'জোরে! আরো জোরে বলুন না!' মেয়েটি বলবে, 'আরো জোরে? আপনারা কি বলছেন? গলা ফাটিয়ে এসব কথা কি বলা যায়?'

এইভাবে নাটকের আঙ্গিক-কৌশল জীবন ও শিল্পের সেতুবন্ধনের কাজে একটি পরীক্ষামূলক মাধ্যম হয়েছে। নাট্যকারের পক্ষ থেকে আপাতঃসত্য (verisimilitude) অন্বেষণের যে প্রচেষ্টা, তাকে

অনেক নাট্য-সমালোচক (যেমন ব্রেশটের Alienation-এর বিরুদ্ধে অনেকে এই অভিযোগ করেন) সৃজনীশক্তির অভাবের পরিপূরককে মুখোস বলে অভিহিত করেছেন। শিল্পী নির্বোধের মত 'Versimilar-এব খোঁজ করেন, জীবন যখন 'full of infinite absurdities'। আমাদের অধিকাংশ প্রতিবেশীর তুলনায় হ্যামলেট কি বেশি ভাল, বাস্তবানুগ ও কাছেব মানুষ নয়? পিরানদেল্লো বলছেন: 'লেখকেব বুদ্ধি ও কল্পনা থেকে যে চরিত্রের জন্ম হল, সে কিন্তু আর লেখকের শেকলে বাঁধা রইল না। বাস্তব পৃথিবীতে তার স্বতন্ত্র ব্যক্তিত্ব। পরিস্থিতি ও পরিবেশ অনুসারে সে এমন বদলে যেতে পারে, এমন তাৎপর্য গ্রহণ করতে পারে যে লেখক নিজেই আশ্চর্য হ'য়ে যাবেন।' এই স্বাতন্ত্র্যের প্রত্যক গল্পের মাঝখানে পরিত্যক্ত ছয়টি 'চরিত্রের' বিপর্যয়। উদাহরণ হিসাবে পূর্বঘটনা পুনরায় স্মর্তব্য।

বুদ্ধিজীবী পিতা ছেলেকে সুস্থ কৃষকের মত মানুষ হবার জন্য পাঠালেন খামারে। ঘরোয়া সরল স্ত্রীকে ফেলে তিনি সেক্রেটারীব দিকে ঝুঁকলেন। তিনটি সন্তানের জনক হলেন। অনেক বছর পব একটি অভিজাত পোষাকের দোকানে (যেখানে অভিজাত তরুণীও বিক্রয় হয়) তাঁকে আলিঙ্গন করল একটি চতুব বহুভোগ্যা তরুণী। এই দেখে সেই দোকানেব কর্মচারিণী (তার মা!) চীৎকার করে উঠল, 'She is my child!' এই দৃশ্যেব আবেগ বিহ্বলতা অসহ্য হয়ে ওঠে যখন সপত্নীকন্যা আসল সত্য জানার জন্য পীড়াপীড়ি করবে, 'I went there, you see, and with fingers that faltered with shame and repugnance, I undid my dress, my corset.'। মাব আর্ত-স্বরের সঙ্গে সঙ্গে এখানে পর্দা নেমে আসবে। পিতা ফিরিয়ে নিয়ে গেলেন পরিজনদের কিন্তু পূর্বসম্পর্কে তখন আগুন ধরে গেছে। ঘৃণা, অনুতাপ ও বিদ্রোহের চিতায় তারা জীবন্ত দগ্ধ হতে লাগলো। সব জ্বালার অবশ্য শেষ হলো যখন চার

বছরের মেয়েটি বাগানের পুকুরে ডুবে গেল আর কিশোর ছেলেটি তাই দেখতে দেখতে আত্মহত্যা করল।

এই নাটক সম্বন্ধে তৎকালীন পত্র-পত্রিকার কিছু মন্তব্য এখানে উদ্ধৃত করা বোধহয় অবান্তর হবে না। *Christian Science Monitor* কাগজ (মার্চ ২১, ১৯২১) এই নাটককে বলেছেন, 'One of the freshest and most original productions seen for a long time past.'

London Times (ফেব্রুয়ারী ১৯, ১৯৩২) বললেন : 'Repetition can not dull the brilliances of the play's attack on theatrical shams. It can not stale the tragedy which we receive in fragments and yet perceive as a whole ; but it does persuade as that the Pirandellian parlour-game for metaphysicians is a rather tiresome contrivance……। *Theatre World* (জানুয়ারী, ১৯৫১) মন্তব্য করলেন, 'Striving with every fibre of his to explain and justify his equivocal life.'। *Boston Transcript* (জানুয়ারী ২৩, ১৯২৩) আরো গভীরে গেলেন, 'It is as if the stage has become the teeming brain of Professor Pirandello, and the audience, by some strange psychic license, has been permitted to look right into the throbbing mechanism of a dramatist's mind at work'। প্রখ্যাত নাট্যরসিক গিলবার্ট গ্যাব্রিয়েল মন্তব্য করেছেন, 'Pirandello's most amusing play. Certainly his most amusing one। অনেকে আবার পিরানদেল্লোর চরিত্রগুলি বিচিত্র ছদ্মবেশে লুকিয়ে রাখার কৌশলকে 'a tragic imprisoned soul' আখ্যা দিয়েছেন।—

আলোচ্য নাটকের আর একটি নাম আছে—'*A Play yet to*

be Written কিন্তু আমরা দেখি নাট্যকার যে শুধু মাত্র একটি মর্মান্তিক খণ্ড জীবনকেই তুলে ধরতে সফল হয়েছেন তাই নয়। নাট্যশৈলীর একটি মৌলিক আলোক-সন্ধানী প্রশ্নকেও সকলের সামনে উপস্থিত করতে পেরেছেন। আশ্চর্য নয় ইতালীর ফ্যাসী সরকার পিরানদেল্লোকে 'decadent' বলে নাসিকা কুঞ্চন করেছিল।

পিরানদেল্লোর রসোত্তীর্ণ নাটকগুলির বৈশিষ্ট্য স্বভাববাদী (Naturalistic) একটি শান্ত-মধুর ভূমিকা ভয়ঙ্কর সংঘাতের পূর্বাভাস এনে দেবে—ঝড়ের আগের মুহূর্তের মতন—আর তখনই দর্শকের যৌক্তিক মনকে আঘাত দিয়ে জাগিয়ে দেওয়া হবে। *Each in His Own Way* উদাহরণস্বরূপ উল্লেখ করা যায়। চা-চক্রের শান্ত পরিবেশ। অতিথিদের আলোচ্যবিষয়, পরিস্থিতি অনুসারে মানুষ যদি তার মত বদলাতে থাকে তাহলে মানুষের মত সত্য বলে গ্রহণযোগ্য কি না। তারা রঙ্গিনী দেলিয়া মোরে লোর চালচলন ও তার প্রতি অন্যদের ধারণা সম্বন্ধে বিশেষ করে কৌতূহলী।

কিন্তু দুটি গর্ভাভিনয় (interlude)-এর সুযোগে আমরা আশ্চর্য হয়ে দেখি দেলিয়া নাটকের ভূমিকা মুক্ত সম্পূর্ণ অন্য এক নারী। সুতরাং প্রথম অঙ্কের পরে দর্শকেরা শুধু 'আসল' দেলিয়াকে নিয়ে আলোচনা করবে। আবো পবে দর্শকের আসন থেকে লাফিয়ে মঞ্চে উঠে আসবে আর এক 'আসল' দেলিয়া, আর সে দেলিয়ার ভূমিকায় অভিনয় মগ্ন অভিনেত্রীকে আঘাত করতে যাবে। দর্শকের যুক্তিজগৎ তখন ভেঙ্গে পড়েছে। বিশৃঙ্খল অবস্থায় তৃতীয় অঙ্ক অভিনীত হবে না। আমরা তখন সন্দেহ করতে আরম্ভ করেছি আমরা নিজেরাই এই নাটকের অভিনেতা-অভিনেত্রী কি না আর অন্য একদল দর্শক আমাদের অভিনয় দেখছে কিনা। অর্থাৎ দর্শকের মনোমুকুরে ছায়াছবির ভাঙ্গাগড়া প্রতি মুহূর্তেই চলবে।

পিরানদেল্লো ট্রাজেডির পরিকল্পনা করেন, কিন্তু লিখে ফেলেন 'কমেডী'। দোমেনিকো ভিত্তোরিনো লিখেছেন পিরানদেল্লোর নিজের

কথায় : "*Man, Beast and Virtue* (তাঁর গোড়ার দিকে লেখা) নাটকটি একটি 'ট্রাজেডী,' যা 'কমেডী' দ্বারা নিহত হয়েছে"।[৩]

নাটকের গল্পটি সাধারণ, কিন্তু নাট্যকারের জীবনদর্শনের অনেকটা অংশ প্রতিবিম্বিত করে। অন্তসত্ত্বা কুমারী নারী অপরিচিত পদস্থ নাবিককে বিবাহ করে দেখল স্বামী তার প্রতি উদাসীন। কেমন করে তাকে সে তার একরাত্রের শয্যাসঙ্গী হতে বাধ্য করল তারই কাহিনী। মানুষের পাশবিক দিকটি ঢাকতে প্রয়োজন হল মানুষেরই পাশবিকতা। তার অবৈধ প্রেরণাকে চাপা দিতে প্রয়োজন হল তারই নৈতিক আবরণ।

পিরানদেল্লোর নাটকে মানুষের এই দুর্বলতার অসহায় যন্ত্রণা জয় পরাজয়ের কান্না হাসিতে ব্যঞ্জনাময়। আমরা আঘাত পাই কিন্তু উৎসুক হই জীবনের রহস্য-সন্ধানে। এ বিষয়ে তাঁর বক্তব্য, 'সাধারণত শিল্পকর্মে, চিন্তাভাবনা যেন অনুভূতির আধার। প্রায় আয়নার মত, যাতে দেখি অনুভূতির আত্মদর্শন। এইভাবে বলা যায়, কৌতুকের পরিকল্পনায় চিন্তা ভাবনা সেই আয়না যা বরফজলে -ভেজা, যেখানে অনুভূতির শিখা শুধু স্ব-অবলোকনে দীপ্তিময়, চিন্তাভাবনা যেখানে নিজেকে সম্পূর্ণ বিলোপও করে দেয়।[৪]

বর্তমান নিবন্ধের প্রারম্ভে আভাস দেওয়া হয়েছে পিরানদেল্লো 'একটি বিতর্কিত নাম।' এ সম্বন্ধে এরিক বেণ্টলির একটি মন্তব্য উল্লেখ্য : Even Authors like Ibsen and Shaw......need rescuing from ideas about their ideas. How much the more so Pirandello, who is suffering fashionable rejection without ever having had—outside Italy widespread fashionable acceptance! I have met persons who rejected him because of his 'tiresome

৩ *The Drama of Luigi Pirandello*, পৃ. ৩৬৯।

৪ L Umorismo, II part দ্রষ্টব্য। Eng. Tr. '*Humour*'.

ideas' without being able to give me even their own version of what these ideas are. Pirandello needs rescuing from the very lack of ideas about his ideas.[৫] এই 'tiresome ideas' বা 'ক্লান্তিকর ভাব-কল্পনা'র মূলে রয়েছে সেই 'mix-up of illusion and reality' বা বাস্তবতা ও মায়া-বিভ্রমের ধাঁধা। সমস্যাটা আরো সহজ করে বললে, আর একজন সমালোচকের ভাষায়, 'always the *same* ideas'—অর্থাৎ ঘুরে ফিরে সেই একই ভাবের খেলা। পিরানদেল্লো নিজেই তাঁর সমালোচকের ভাষায় যাকে বলেছেন (ইতালীয় ভাষায়), '*Oh, Dio mio, ma questo girar sempre sullo stesso pernio !*' অর্থাৎ 'হায় ঈশ্বর, এই একই তারে বারবার ঝংকার !'

পিরানদেল্লোর পক্ষে এই সব অভিযোগের বিরুদ্ধে যুক্তির অবতারণা করতে হলে তাঁর লাওলা (*Liola*) নাটকটি অপরিহার্য উদাহরণ। সিসিলির সুন্দর পরিবেশে যবনিকা উত্তোলন। চারিদিকে আনন্দের হিল্লোল, স্বপ্নের মত লাবণ্যের ঝড়। এই স্বপ্ন-আনন্দ-মুখর রাখালিয়া পটভূমিতে মেটারলিঙ্কীয় মরমিয়া কুয়াসা (mystic mist) বা কেলটিক গোধূলির রূপকথার মোহ নেই। এই সৌন্দর্য বাস্তব-ভিত্তিক, আফ্রিকান সূর্যের আলোয় সিসিলির ছোট ছোট পাহাড়গুলো দিয়ে যেমন মধু রং গলে পড়ে। মিতা দুই নৌকোয় পা দিয়ে জীবন সাগরে পাড়ি দিয়েছে,—তার স্বামী সিমন ও প্রেমিক লাওলা। তুজ্জা অপরদিকে লাওলার প্রতি আসক্ত। মিতার ওপর প্রতিশোধ নিতে যে-কোন পন্থা গ্রহণ করতে প্রস্তুত। সে লাওলার ঔরসে এই উদ্দেশ্যে সন্তান ধারণ করল এবং সিমনকে চাতুরী করে ভান করাল যে সন্তানটি যেন সিমনেরই। সিমন এই প্রস্তাবে রাজী হয়ে গেল, কারণ এ পর্যন্ত সে কোন উত্তরাধিকারী সৃষ্টি করতে

৫ *In Search of Theatre*, পৃ. ২৬৯

সক্ষম হয়নি। সুতরাং মিতার রাণীগিরি আর চলবে না। তুজ্জা এবার সিমনের সংসারের কর্ত্রী।

কিন্তু এই ষড়যন্ত্রে বাধা হল লাওলা নিজে। সে কোন অন্যায়-অত্যাচার করতে রাজী হবে না। যখন ষড়যন্ত্রীরা তাকে অগ্রাহ্য করতে উদ্যত হল, লাওলা স্থির করল মিতাকেও সে সন্তানবতী করে তার কর্ত্রীত্ব ফিবিয়ে আনবে। কারণ সিমন এখন তুজ্জার সন্তানকে অস্বীকার কববে এবং মিতাব সন্তানকে দাবী করবে।

তাহলে আখ্যান ভাগের মোড় ফিরল যখন মিতাকে লায়লা প্রলুব্ধ করবে। মিতাকে সিমনের প্রতি বিশ্বাসঘাতকতা করাব সময় সে একই ভাষা ব্যবহার করবে। বলবে সে এই অন্যায়ের যন্ত্র হ'তে চায়না আব মিতার বিনষ্টিব কারণ ও হ'তে চায় না। মনে রাখতে হবে, এই পরিণামের বিপরীত কিছু ঘটলে, আলোচ্য নাটকের শেষাঙ্ক সুখান্ত (কমেডি) হ'তে পারত না। লায়লা প্রথমের দিকে আনন্দময় যৌবন উপভোগেব প্রতীক, শেষের দিকে সে পিরানদেল্লীয় চরিত্র। তাই এই নাটক থেকে 'tiresome ideas' কে একেবারে বাদ না দিলেও, নাট্যকারের ideaকে বোঝার সুবিধা প্রচুব। অবশ্য এই নাটকেও আছে সেই পিরানদেল্লীয় কৌশল—আপাত সাদৃশ্যের চেয়ে বাস্তব বেশি বাস্তব নয়—reality is not more real than appearance। এ ছাড়াও আছে বাস্তব আপাতসাদৃশ্য এবং শুধুই বাহ্যসাদৃশ্য। অতএব বাহ্যসাদৃশ্য যদি বাস্তবেব থেকে বেশি বাস্তব হয়, তাহলে বাহ্যসাদৃশ্যও বাস্তব বাহ্যসাদৃশ্যের চেয়ে বেশি বাস্তব হবে, টেইন যাকে বলেছেন 'true hallucination বা মায়া-সত্য।

যুক্তির এই বাক্যবিন্যাস বার্কলের দর্শনতত্ত্বের মত মনে হলেও, পিরানদেল্লীয় পরিপ্রেক্ষিতে এই উপসংহার স্বচ্ছ। সিমনের পিতৃত্ব স্বীকৃত হবে বাস্তবে কৃতিত্ব অর্জন না করলেও। পিতৃত্বের অভিনয় করলেই চলবে। মজার কথা, সিমনকে মোটেই পিতৃসুলভ মনে হয় না, কারণ সারা সহর আসল কথা জানে। সে শুধু পিতৃত্বের ভান

করার ভান করে। কিন্তু এই ভানের ভনিতাই সিমনের প্রভাব-প্রতিপ্রত্তির বাস্তব সত্যকে মিতার গোচরে আনতে সক্ষম হবে। তুজ্জা ও মিতার কিছু বহুউদ্ধৃত সংলাপ এখানে উদ্ধৃত করা যেতে পারে:

তুজ্জা: আমার থেকে তুমি আরো ভাল ক'রে ম্যানেজ করেছ দেখছি। তোমার দিকে তথ্য আছে যে। আমার শুধু কথা।

মিতা: শুধু কথাই? আমি তা দেখি না।

আণ্ট ক্রোচে: কথা, কথা, কথা! লোকেরা আমাদের মধ্যে যে ছল দেখে, সেটা ছলই না। আসল ছল তো তোমার মধ্যে—কিন্তু কেউ দেখতে পায় না। তোমার স্বামী আবার তোমারই। তুমি তাকে ধোঁকা দিয়েছ, কিন্তু সে তোমায় আশ্রয় দিয়েছে। অন্যদিকে আমার কন্যা তার 'আঙ্কল'কে ঠকাবে না। কখনই না! সে তার আঙ্কেলের পায়ের ওপর পড়ে কত কেঁদেছে। ঠিক মেরি ম্যাগডালেনের মত।

আঙ্কল সিমন: ঠিক কথা, ঠিক কথা।

আণ্ট ক্রোচে: তুমিই দেখ! সে নিজে তাই বলছে—সেই যত নষ্টের গোড়া সেইজন্যই সে সারা গ্রামে গর্ব করে বলে বেড়াতে পেরেছে······

মিতা: আর তুমি তাকে তাই করতে দিয়েছ আণ্ট ক্রোচে—খুলেই বল না, তোমার মেয়ের ইজ্জতের দাম দিয়ে। আমি কিন্তু তোমার সঙ্গে একমত, ছলনা আছে সেইখানে যেখানে কেউ দেখতে পায় না—আমার স্বামীর সম্পদের মধ্যে যা তুমি নিয়ে নিতে চেয়েছিলে নিজের লজ্জার দাম দিয়ে।

এক্ষেত্রে মনে হয় বাস্তব ও অবাস্তব একাকার হয়ে গেছে। কিন্তু মিতার মধ্যে ছলনাকে রেখে পিরানদেল্লো কি মায়ারহস্যকে স্বীকার করে নেন নি? তিনি নিজেই বলেছেন:

'The harder the struggle for life and the more one's weakness is felt, the greater becomes the need for mutual deception······The simulation of force, honesty, sympathy, prudence—in short, of every virtue, and of that greatest virtue, veracity—is a form of adjustment, an effective instrument of struggle. The "humorist" at once picks up such various simulations, amuses himself by unmasking them'···[৬]

---

৬ দ্রষ্টব্য *Humour II.*

তাহলে পিরানদেল্লোর উদ্দেশ্য মানুষের অন্তর-জীবনে যে বৈপরীত্য আছে তাকে দেখিয়ে দেওয়া। যন্ত্রণায় মানুষ পাগলের মত হেসে উঠবে আর ব্যঙ্গ ও করুণার দ্বৈত-আবেগে অনুভূত হবে মানুষের দুর্দশার ট্রাজিক প্রতিরূপ। পিরানদেল্লো চান অনেক মন একই জগৎকে আলোড়িত করুক—যুগপৎ কাজ করুক নিরপেক্ষ ও আত্মিক দুই মনই। হাসিকান্না দুই-ই জীবন-যন্ত্রণার প্রতীক হোক। *Each in His own way* নাটকের একটি চরিত্র যেন নাট্যকারের প্রতিনিধি হয়ে বলছে: 'That's my way of laughing and my laughter hurts me more than any one else.।' এই সেই পিরানদেল্লোর বহু আলোচিত 'Humourism'।

জীবন-জিজ্ঞাসু শিল্পী দৈহিক চেতনাগ্রাহ্য ধারণা, আপাতদৃশ্য তথাকথিত বস্তুনিষ্ঠ চরিত্র ও পরিস্থিতির চেহারা ছবি ও মানসিক সুস্থতাকে সত্য বলে মেনে নেবার মধ্যে কতখানি যৌক্তিকতা আছে সেই প্রশ্নই রেখে গেছেন। আজও এই প্রশ্নের উত্তর মেলেনি। আজও তার খোঁজ চলছে, চলবে।

বেরটল্ট ব্রেশট্ ও বিচ্ছিন্নতা

মার্টিন এসলিন তাঁর ব্রেশটের জীবনীতে সুইশ নাট্যকার ম্যাক্স ফ্রিশ্চ্-বর্ণিত একটি ছবি আমাদের উপহার দিয়েছেন। জুরিখ স্টেশন, ১৯৪৭ খ্রীস্টাব্দ :

'Avoiding the crowd, he leaves the platform with rapid short rather light steps, his arms hardly swinging, his head held slightly sideways, his cap drawn on to the forehead as if to conceal his face, half conspiratorially, half bashfully ···he is too slight, too graceful for a workman, too much awake for a peasant···reserved, yet observant,.. too shy for a man of the world, too experienced for a scholar, too knowing not to be anxious, a stateless person,······a passer by of our time, a man called Brecht, a scientist, a poet · '

উপরে বর্ণিত প্রকাশবাদী নাট্যকার বেরটল্ট্ ব্রেশট্ (১৮৯৫-১৯৫৬) আজ একটি বহু-আলোচিত নাম। নবনাট্য আন্দোলনে তাঁর অগ্রণী ভূমিকা বিদগ্ধ মহলে স্বীকৃত। নাৎসীবাদের উত্থানের প্রারম্ভেই তাঁকে ১৯৩৩ খ্রীস্টাব্দে জর্মনী থেকে বিতাড়িত করা হয়। চোদ্দ বছরের জন্য নির্বাসিতের জীবন যাপন করলেন—ভবঘুরের মত কখনো ডেনমার্কে, কখনো সুইডেনে, কখনো ফিনল্যাণ্ডে। ১৯৪১ থেকে ১৯৪৭ খ্রীস্টাব্দ পর্যন্ত মার্কিন দেশে কাটালেন। এই নির্বাসিত জীবনে যে সব নাটক লিখেছেন তার অধিকাংশই নাৎসীবাদের বিরুদ্ধে তীব্র আক্রমণ করে। বিশেষভাবে *The Private Life of the Master Race* নাটকটি এ বিষয়ে উল্লেখযোগ্য। পরে জুরিখে ফিরে আসেন ও সেখান থেকে পূর্বজর্মনীতে চলে যান ১৯৪৮ খ্রীস্টাব্দে। সেখানে তিনি এক নাট্যগোষ্ঠী গড়ে তোলেন ও 'Epic Theatre' আন্দোলনকে শক্তিশালী করে দেশে-বিদেশে তাকে ছড়িয়ে দেন। বাংলাদেশের তথা ভারতবর্ষের শিক্ষিত নাট্যানুরাগী

মাত্রই ব্রেশটের নামের সঙ্গে পরিচিত, কিন্তু এখানকার নবনাট্য আন্দোলনে ব্রেশটের প্রয়োগ কৌশলের প্রভাব এখনও তেমন পরিলক্ষিত হয়নি। এ প্রসঙ্গ অবশ্য এখানে অবান্তব।

শুনেছি কেনেথ টাইনানকে পূর্ব বার্লিনের একজন অভিনেতা একবার বলেছিলেন, 'Our theatre looks at the state of the world and asks : Why ? The western theatre shrugs and says : Why not ?' ব্রেশটকে বুঝতে এই উদ্ধৃতি বিশেষ সাহায্য করবে।

জর্মনীর নাট্য-আন্দোলনের নবজাগরণের সূচনায় দু'জন উল্লেখযোগ্য নাট্যকার হলেন হাউপ্টমান ও জুডারমান। এই প্রকাশবাদী নাট্যকারদের অন্যতম প্রবক্তা হেরওয়ার্থ ওয়ালডেন তাঁদের উদ্দেশ্যকে এইভাবে ব্যাখ্যা করেছেন : 'কেন্দ্রীভূত মনোযোগ আর শব্দ, স্বর, রঙ ও কার্যধারার মাধ্যমে বাস্তবের একটি জমাট বিমূর্ততা এমনভাবে সৃষ্টি করা যাতে দর্শকেরা যেন প্রচণ্ডভাবে উত্তেজিত হ'য়ে ওঠে।'[১] অন্য ভাষায় বাস্তবিকতার একেবারে বিপরীত মেরুতে এই প্রয়োগ নৈপুণ্যের গতি প্রকৃতি। একটি নির্দিষ্ট পরিস্থিতি ও একদল চরিত্রের কাছ থেকে আবেগাপ্লুত নির্যাসটুকু নিঙড়ে নিয়ে অবাস্তব নাটকীয় ভাষায় তাকে মঞ্চে উপস্থাপিত করাই হলো এঁদের লক্ষ্য। স্পষ্টত স্ট্যানিস্লাভ্‌স্কির নাট্যশৈলী থেকে এ নাট্যকৌশল ভিন্ন। এই আন্দোলনের পথিকৃৎদের মধ্যে একমাত্র হাউপ্টমানই ব্রেশটের সঙ্গে খ্যাতির প্রতিদ্বন্দ্বিতা করতে পারেন। শান্তিবাদী নাট্যকার হিসাবে ব্রেশট্ই কিন্তু ১৯৫৪ খ্রীস্টাব্দে স্ট্যালিন শান্তি পুরস্কার পেলেন।

ব্রেশটের প্রথম নাটক *Drums in the Night* (১৯২৩) আঙ্গিকে প্রকাশবাদী হলেও বক্তব্যে পুরানো। কিন্তু 'epic theatre' এর আন্দোলনকে শক্তিশালী করার জন্য তিনি অন্যান্য নাটক লিখলেন

---

১ Huntly Carter : *The New Spirit in the European Theatre*, পৃ. ২২২।

মার্কসবাদে দীক্ষিত হবার পর।[২] রবীন্দ্রনাথ 'মুক্তধারা' নাটকে এই এপিক ধর্মী কৌশলের পরীক্ষা করেছেন। বহুরূপী গোষ্ঠীর প্রযোজনায় অভিনীত নাট্যরূপে 'Ensemble Theatre'-এর মায়াময় বাস্তবতা সৃষ্টির প্রয়াস দেখি। Lehrstück বা 'epic theatre'-এর প্রধান হাতিয়ার বিচ্ছিন্নতা ('Alienation বা Estrangement')।

ব্রেশটের কাছে এপিকের এই আঙ্গিক সামাজিক ও রাজনৈতিক চরিত্রভিত্তিক। এ বিষয়ে ওয়ালটার বেঞ্জামিন বলেছেন ঃ

'Epic theatre is directed towards interested parties who do not think unless they have reason to do so···wanted to cause not empathy but astonishment.'[৩]

ঘটনার স্থানান্তব, ব্যবধানের বিযুক্তি যথার্থ থেকে অনেকদূবে— এই হল 'epic theatre' এর প্রধান কৌশল। তাই ব্রেশট্ 'মুখোসে'র ব্যবহার করেছেন যার ফলে অপরিচয়ের মাধ্যমে যা দেখান হয় তাকে পবিচিতের চেনা মহলে এনে ফেলা। এই বিচ্ছিন্নতাব সৃষ্টি হল অতীতকে বর্তমানের বাজপথে আনা। অর্থাৎ নিবপেক্ষ নির্লিপ্তির জন্ম হল 'historicized today'ব গর্ভে। (শিলার তাঁর *The Bride of Messina*-র মুখবন্ধে বলেছেন ঃ 'The introduction of chorus serves as a tool of epic theatre'। তেমনই যেন ব্রেশটের 'মুখোস')। আসলে ব্রেশটের বিদ্রোহ দু ঘণ্টার হারিয়ে যাওয়া ক্লান্তিকর মায়ামোহ, অস্পষ্ট স্মৃতি ও ধোঁয়াটে দুরাশার বিরুদ্ধে।[৪]

এ পর্যন্ত চলে আসছিল এ্যারিষ্টটলের 'ক্যাথারসিস', ভাবমোক্ষণ বা আবেগেব বিরেচক। এখন 'ক্যাথারসিস' ও 'এলিয়েনেসন'-এর

২ 'এপিক থিয়েটর' শব্দ দুটি ব্রেশট্ এরউইন পিসকেটব-এর কাছ থেকে পেয়েছেন।

৩ *What Is Epic Theatre*, পৃ. ১০—১১।

৪ *Catharsis And the Modern Theatre*—John Gassner. *European Theories of the Drama*,

মধ্যে ভিন্নতা কোথায় এল বুঝতে হলে আমাদের আরো একটু বিস্তৃত আলোচনার প্রয়োজন।

লেসিং ও দিদেরো স্থাপিত aesthetic রঙ্গভূমিকে মনোরঞ্জন ও শিক্ষা দু'য়েরই মাধ্যম বলে মেনে নিয়েছিলেন। বর্তমান কালে এই দু'য়ের মধ্যে সংঘর্ষ প্রকট হয়ে উঠছে। সে যাই হোক, 'আর্ট'কে তার কর্তব্য পালন করতে হলে কিছু আবেগ ও অভিজ্ঞতার সঞ্চার করতে হবে। কিন্তু এই সঞ্চার, ব্রেশ্‌ট-এর মতে, জীবনের কোন সঠিক দৃষ্টিভঙ্গি বা মানবগোষ্ঠীর পরস্পরেব মধ্যে ঘটিত ঘটনার সভ্য উদাহরণ চিত্রিত ক'রে নয়। এই উদ্দেশ্য সফল হবে, ব্রেশট্ বলেছেন, যদি 'আর্ট' অসম্পূর্ণ, ছলনাপূর্ণ ও জীবন সম্বন্ধে অপ্রচলিত ধারণার দ্বারা প্রতিভাসিত হয়, তবে শিল্পীর চেতনায় দর্শকের সহানুভূতিপূর্ণ একটি বোঝাপড়ার ভাবনা কাজ করবে যা শিল্পীর মাধ্যমে চরিত্রের চারিত্র্যে ও তদ্‌জনিত ঘটনায় মঞ্চোপরি ব্যাপ্ত হবে।

তাহলে ব্রেশট-এর মতানুসারে সহানুভূতিপূর্ণ বোঝাপড়াই সমকালীন aesthetic-এর প্রধান সহায়। এ্যারিস্টটলের 'পোয়েটিক্স'-এ Memesis-এর মাধ্যমে Catharsis সৃষ্টিব সাড়ম্বব বিবরণ পাওয়া যায়। অভিনেতা নায়ককে (ঈডিপাস বা প্রমিথিউস) অনুকরণ করবে। সে এমন শক্তি ও সঙ্কেতের দ্বারা এই অনুকবণ করবে যার ফলে দর্শকও তাকে ঐ ভূমিকায় অনুকরণ করবে ও নায়কের অভিজ্ঞতাব অধিকারী হবে। হেগেলের মতেও মানুষ যখন 'মিথ্যা বাস্তব'-এর সম্মুখীন হয় (সত্য বাস্তবের মতই) তখন সেও অনুরূপ আবেগেব অভিজ্ঞতা অর্জন করতে পারে। এখন ব্রেশট বলতে চান জীবনের প্রতি সঠিক দৃষ্টিভঙ্গি সৃষ্টির জন্য সব পরীক্ষা-নিরীক্ষার ফলেই এই প্রশ্নের সৃষ্টি হয়েছে যে এই সঠিক দৃষ্টিভঙ্গির উদ্দেশ্য সফল করতে হলে সহানুভূতি পূর্ণ বোঝাপড়ার পদ্ধতিকে ত্যাগ করার প্রয়োজন আছে কি না! এ সম্পর্কে ব্রেশট্ বলতে চান ঃ

"Unless one perceives humanity, with all its conditions, proceedings, manners of behaviour, and institutions, as something stable and unchangeable, and unless one accepts the attitudes of humanity, as one has accepted them about nature with such success for several centuries, those critical attitudes concerning change and the mastery of nature, then one is unable to utilize the technique of sympathetic understanding. Sympathetic understanding of changeable human beings, of avoidable acts, and of superflous pain etc, is not possible."[৫]

অবশ্য সেক্সপীয়রের লীয়রের উদাহরণ এই যুক্তিকে স্বীকার করিয়ে নেবে। কিন্তু তাহলে বিকল্প ব্যবস্থা কি হবে? তাই ব্রেশট্ 'sympathetic understanding'-এর পরিবর্তে alienation সৃষ্টি করতে চান। অন্য ভাষায় মঞ্চ ও প্রেক্ষাগৃহের আবেগের পৃথকীকরণ (*vertremdurg*)। এই পৃথকীকরণ অবশ্য শৈল্পিক আবেদন ক্ষুণ্ণ না করে সৃষ্ট হবে। শিল্পীর অভিনয় এমন ভাবে অনুষ্ঠিত হবে যাতে দর্শকরা ভাবাবেগের যাদুমায়ায় আচ্ছন্ন হয়ে তার বিচার শক্তি হারিয়ে না ফেলে। কর্ম ও চিন্তার এই বিচ্ছিন্নতা সৃষ্টির জন্য প্রয়োজন কিছু নাট্যকৌশল: তৃতীয় ব্যক্তির (third person) সাহায্য; অতীত কালের (past tense) উপস্থাপনা; মঞ্চ নির্দেশ ও মন্তব্যের অবলম্বন (stage directions and comments; শক্তিশালী ও মনমুগ্ধকর সংলাপ ইত্যাদি।[৬]

লীয়ারের উদাহরণই গ্রহণ করা যাক। কন্যাদের অকৃতজ্ঞতায় লীয়ারের ক্রোধ অভিনেতার মাধ্যমে সাধারণত এমন ভাবে মঞ্চে উপস্থাপিত হয় যে দর্শক তদ্‌ভাবভাবিত হতে বাধ্য হয়। লীয়ারের প্রতি সহানুভূতিতে সে একাত্ম হয়ে ওঠে। সে লীয়ারের এই ক্রোধকে

৫ *On the Experimental Theatre*, Helsinki and Stockholm students' Theatre Lecture, October, 1940.

৬ স্টানিস্লাভ্‌সকির *Style of Identification* দ্রষ্টব্য।

স্বাভাবিক মনে করবে, নিজেও ক্রোধান্বিত হবে ও লীয়ারকে সমর্থন করা থেকে দর্শকের মুক্তি নেই। কিন্তু alienation বা বিচ্ছিন্নতা সৃষ্টি করতে অভিনেতা লীয়ারের ক্রোধকে এমন ভাবে উপস্থিত করতে পারে যাতে দর্শকের পক্ষে আশ্চর্য হয়ে লীয়রের অন্যান্য প্রতিক্রিয়ার অনুভব করাও অসম্ভব হবে না। অর্থাৎ লীয়ারের দৃষ্টিভঙ্গিকে বিচ্ছিন্ন করতে হবে। মনে করতে হবে লীয়ারের দৃষ্টিভঙ্গি ও আবেগ তার একান্ত নিজস্ব, তা যতই ভয়ঙ্কর বেদনাদায়ক সামাজিক ঘটনা হোক। এই ক্রোধ মানবিক, কিন্তু সর্বজনীন প্রতিক্রিয়া নয়। ব্রেশট্-এর নিজের ভাষায় তাই: 'The process of alienation is the process of historifying of presenting events and persons as historical and therefore as ephemeral.'। এর ফলে দর্শক আর মঞ্চে মানবাত্মাকে অপরিবর্তনীয়, মানিয়ে চলার ক্ষমতা বিহীন, ভাগ্যের হাতে অসহায় পুতুলের মত দেখতে পাবে না। তার বিশেষ অবস্থার জন্য বিশেষ পরিস্থিতিই দায়ী হবে। রঙ্গভূমি আর দর্শককে উত্তেজক যাদুকরী মিথ্যা মায়ায় ভুলিয়ে বাস্তব জীবনকে ভুলিয়ে রাখার কাজে ব্যবহৃত হবে না। দর্শকের মঙ্গলের জন্য সমগ্র বাস্তব জীবন বাস্তব চেতনায় সমৃদ্ধ হয়ে তার সামনে বিস্তারিত হবে। বিচ্ছিন্নতার শ্রেষ্ঠ কৃতিত্ব এইখানে।[৭]

৭ ট্র্যাজিক ক্যাথারসিস্ বা মঞ্চে অনুকম্পা ও ভীতির মাধ্যমে অবদমিত আবেগ-প্রবাহের চৈতন্যশুদ্ধি ['Tragedy through pity and fear effects a purgation ('Katharsis') of such emotions'—অ্যারিস্টটলের *Poetics* দ্রষ্টব্য।] এখানে অধ্যাপক সুবোধচন্দ্র সেনগুপ্ত ক্যাথারসিস্-এর যে ব্যাখ্যা করেছেন তা উদ্ধৃত করাই শ্রেয় হবে: 'কেহ কেহ বলিয়াছেন যে, এই পরিশোধন নৈতিক, কেহ কেহ বলিয়াছেন, ইহার উপমা পাওয়া যায় ধর্মোন্মদনার উপশমে। অধিকাংশ পণ্ডিতের মতে ক্যাথারসিসের ব্যাখ্যার সূত্র পাওয়া যাইবে শারীর বিদ্যা বা চিকিৎসাশাস্ত্রে। কোনো কোনো সময়ে দেখা যায় যে, কোন ধর্মপ্রাণ ব্যক্তি ধর্মের কথা শুনিতে শুনিতে বা ধর্মের গান শুনিতে শুনিতে

অর্থাৎ এখন বিচ্ছিন্নতা সৃষ্টির উদ্দেশ্যে ব্যবহার করা হলো দর্শক ও অভিনেতার মাঝখানে এক দুস্তর দূরত্ব, দর্শক ও অভিনেতা উভয়ের পক্ষ থেকেই থাকল নৈর্ব্যক্তিক এক ধ্যানস্থ উদাসীনতা, যাতে দুপক্ষই অভিনীত নাটকের চরিত্রগুলির মধ্যে নিজেদের হারিয়ে না ফেলে। হারিয়ে বিপথগামী না হয়, বরং তারা যেন বুদ্ধি দিয়ে চরিত্রগুলি বোঝার চেষ্টা করে, আবেগ দিয়ে নয়। অবশ্য মুখ্যতঃ কবি বলে ব্রেশট্ এই বিচ্ছিন্নতা সৃষ্টির প্রচেষ্টায় সব সময় সফল হতে পারেন নি। *Mother Courage* নাটকের কারেজ একজন শক্তসমর্থ লৌহস্নায়ু বৃদ্ধা নারী, তবু তিনি একজন করুণা উদ্রেককারী চরিত্র, যিনি তিরিশ বছরের যুদ্ধের আগুনে দগ্ধ হয়ে বেঁচে আছেন। যুদ্ধের ক্রিয়া-প্রক্রিয়ার সঙ্গে তাঁর চরিত্রধর্মের গভীর যোগ। কারেজ চুরি করছেন,

---

মূর্ছিত হইয়া পড়েন। তখন তাহাদিগকে সেই ভাবাবেশ হইতে মুক্ত করিতে হইলে ঠিক সেই রকম সঙ্গীত প্রভৃতির ব্যবস্থা করিতে হয়, যাহা তাঁহাদের সমাধি বা মূর্ছা আনয়ন করিয়াছিল। হোমিওপ্যাথিক চিকিৎসাও এই মতের উপরেই প্রতিষ্ঠিত। রোগের যে লক্ষণ প্রকাশ পাইয়াছে তাহাকেই উদ্রিক্ত করিলে যে বিষ ভিতরে আছে তাহা বাহির হইয়া যাইবে এবং রোগের উপশম হইবে। আমাদের হৃদয়ে নানাবিধ প্রবৃত্তি আছে—ভয় ও অনুকম্পা তাহাদের অন্যতম। ইহারা বেদনাদায়ক। ভয়ের কথা ছাড়িয়াই দিলাম, অনুকম্পাও পীড়াদায়ক, অপরের দুঃখের জন্য দুঃখিত হইলেই অনুকম্পা জাগ্রত হয়। ট্রাজিডিতে যে কাহিনী বর্ণিত হয়, যেভাবে চরিত্র সৃষ্টি করা হয়, যে সকল ভাব প্রকাশিত হয় তাহা হইতে আমাদের নাট্যোল্লিখিত নায়ক-নায়িকার জন্য তীব্র অনুকম্পা উদ্‌বোধিত হয় এবং ভয়ও হয় যে, আমরাও তো এইরূপ মানুষ এবং অনুরূপ অবস্থায় পড়িলে আমাদের ওতো এই দশা হইতে পারে। এইভাবে ভয় ও অনুকম্পার উদ্রেক হইলে, ইহাদের মধ্যে যে বেদনাদায়ক আতিশয্য আছে, তাহা নির্গত হইয়া যায় এবং চিত্ত সুস্থ, প্রশান্ত অবস্থা লাভ করে।' অর্থাৎ নায়ক-নায়িকার অশুভ পরিণাম দর্শনে দর্শক স্ব-প্রবৃত্তিকে সংযত করবে। ইহাই চৈতন্যশুদ্ধি। শিশিরকুমারও কোথাও লিখেছিলেন ভাবাবেগে অভিভূত হলে নাটক জমবে না।

মিথ্যা বলছেন, দুষ্প্রাপ্যতার সুযোগ নিয়ে মুনাফা লুটছেন : আব এই ভাবে সকলের দুঃখ-কষ্টের জোয়ারের স্রোতে বয়স্কা বোবা মেয়ে ও অভিমানী বদরাগী ছেলেদের নিয়ে তিনি ভেসে চলেছেন। কারেজ যেন মিলনান্ত নাটকের এক বীভৎস চরিত্র বা অসৎ জীবনের একটি যন্ত্রণাদায়ক দৃষ্টান্ত। কিন্তু ব্রেশটেব উদ্দেশ্য হল একটি চরিত্রকে কেন্দ্র করে যুদ্ধের ভয়াবহতা দেখানো। কিন্তু দর্শকের ইচ্ছা যুদ্ধের ভয়ঙ্করতা ও কারুণ্য দুই-ই দেখা নাটকের উপসংহারে। এই ইচ্ছা কিন্তু ব্যহত করে অভিনেত্রীর পক্ষ থেকে বিচ্ছিন্নতা সৃষ্টিব কষ্টকর চেষ্টায়। আমরা তখন নিজেবাই বিচারক হই। হৃদয় ও বুদ্ধি তখন স্বয়ংক্রিয়, পরাশ্রিত নয়।

ব্রেশটেব ভক্তরা বিশেষ করে সুখ্যাত নাট্যবিশাবদ এরিক বেন্টলি তাঁর *In Search of Theatre* নামক পুস্তকে[৮] এই 'Alienation' বা বিচ্ছিন্নতাকে সমর্থন করেছেন এই বিচ্ছিন্নতাকে মঞ্চমায়াবই একটি অঙ্গ হিসাবে গ্রহণ কবতে বলেছেন। এই কারণে যে এই মাধ্যমটি সহমর্মিতা, করুণা, নাটকীয় শঙ্কা-আশঙ্কাব প্রতি-ক্রিয়াকে ধ্বংস না ক'রে এদের সীমিত করবে বিপবীত প্রতিক্রিয়ার পাশাপাশি থেকে। তাতে নাটক আরো সমৃদ্ধ হবে। উদাহরণ হিসাবে তিনি *Mother Courage* এর শেষ মুহূর্তের কথা বলেছেন। বৃদ্ধা প্রথম যে গানটি গেয়েছিলেন, শেষেও ঐ গানটিই গাইছেন। শেষ মুহূর্তটি শুধু কৃপা-করুণ ও ভাবপ্রবণ আবহাওয়া সৃষ্টিরই সহায়ক হতে পারত। কিন্তু ব্রেশটেব পরিচালনার গুণে দেখা গেল সঙ্গীতের কারুণ্যের মাঝখানে বেজে উঠবে তীক্ষ্ণ যুদ্ধ-বিষাণ। এই করুণ-অকরুণ রসের সমন্বয়ে একটি নিবপেক্ষ মনোভাব গড়ে উঠবে যার ফলে দর্শকও কান্নায় ভেঙে পড়বে না, দৃশ্যটি তথা সামগ্রিকভাবে নাটকটিও রসসমৃদ্ধ ও মর্মস্পর্শী হয়ে উঠবে। আরো দু' একটি উদাহরণ দেওয়া যেতে পারে। কারেজেব হতশ্রী বোবা

৮ পৃষ্ঠা ১৫৪ দ্রষ্টব্য।

মেয়ে কেট্‌রিণ লুকিয়ে লুকিয়ে যখন ক্যাম্পের রূপোপজীবিনীর টুপি, জুতো ও জমকালো পোষাক পরে সাধ মেটাচ্ছে, যে বিলাস-সাধ জীবনে কোনদিনই তাব মিটবেনা, তখন ডাচ 'কুক' গান গেয়ে উঠবে তারস্বরেঃ 'A mighty fortress is our God'। কৌতুকে যার শুরু ধীরে ধীরে তা করুণায় বেগবান হ'য়ে উঠবে। রোনাল্ড গ্রে এই প্রতিক্রিয়াব আর একটি উদাহরণ দিয়েছেন[৯] ঃ do what Brecht might, he could not write the tragic scene, in which [Mother Courage] loses her son Swiss Cheese, in such a way as to destroy all sympathy for her in her grief. এব সমান্তরালে আর একটি ছবি মনে পড়ে ও' কেসী'ব *Juno and the Paycock* নাটকের শেষ দৃশ্যে। জুনো যখন কাব্যময় ভাষায় প্রার্থনা করছে তখনই জোক্সার ও বয়েল অভব্য ভঙ্গীতে সুরাসক্ত স্বরে গান গেয়ে উঠবে। *Look Back in Anger*-এ চরম মুহূর্তে অসবোর্ণ যা করতে পারেন নি। স্ট্রীণ্ডবের্গের *To Damascus* নামক স্বপ্ন নাটকের (তৃতীয় অঙ্কের প্রথম দৃশ্য) ভোজ সভার ঘটনাও স্মর্তব্য।

কিন্তু একটা কথা আমাদেব মনে রাখতেই হবে—ব্রেশট্ অত্যন্ত উদ্বিগ্ন ছিলেন যে 'epic theatre' এর কৌশল যেন বিকৃত কৌতুকের আশ্রয় নিয়ে দর্শক ও অভিনেতাব দুকূলপ্লাবী আবেগস্রোতের মাঝ-খানে কোন প্রতিবন্ধক সৃষ্টি না করে। বিচ্ছিন্নতার অভাবে দর্শক যে চিন্তান্বিত হয়ে উঠবে! কোন চরিত্রের বেদনার সঙ্গে একাত্ম হোক দর্শক, তাতে আপত্তি নেই ব্রেশটের—কিন্তু দর্শক যেন মঞ্চে যারা হাসছে তাদের সামনে বসে কাঁদবার স্বাধীনতা না হারায়; অথবা কোন চরিত্রের কান্নার মুখে নিজেদের মধ্যে হাসি-আনন্দের কথা না ভোলে। এসব অবশ্য তত্ত্ব কথা, কার্য ক্ষেত্রে ব্রেশট্ এই নাট্যচাতুরী সাফল্যের সঙ্গে ব্যবহার করতে পারেন নি। দর্শক ও

অভিনেতার পারস্পরিক মনস্তাত্ত্বিক আদান-প্রদানের অদম্য স্বাভাবিক প্রবৃত্তির বিরুদ্ধে তিনি যে সংগ্রাম করেছেন তা ব্যর্থ হয়েছে। যে সামাজিক পরিস্থিতি তিনি বেছে নিয়েছেন ও যে সব চরিত্রকে তিনি সেইসব পরিস্থিতির পরিবেশে বসিয়েছেন সেখানে এই প্রয়োগ নৈপুণ্য ব্যর্থ হ'তে বাধ্য। তাই লম্পট ও চোর ম্যাশিথের জন্য আমরা যথাক্রমে ঘৃণা ও স্নেহ দুই-ই অনুভব করি। তাই গ্যালিলিওকে যখন ভীরু সামাজিক প্রাণীরূপে দেখি তখন তার প্রতি বিরূপ হই, কিন্তু মানুষ গ্যালিলিওর জন্য সহানুভূতি বোধ করি। অতএব দেখা যাচ্ছে প্রয়োগ-কৌশল হিসাবে বিচ্ছিন্নতা, সেক্সপীয়ারের 'comic relief' (বিয়োগান্ত নাটকে)-এর মত, আবেগ প্রবণতা ও ঘাত-প্রতিঘাতজনিত অনুভূতির ওঠানামাকে দমিয়ে না রেখে আরো যেন শক্তিশালী করে। মাদার কারেজ কি যুগপৎ বিয়োগান্তক ও মিলনান্তক নাটকের নারী-প্রধান মনে হয় না? সে যেন লঘু ও গম্ভীর নাটক দুয়েরই নায়িকা। এ বিষয়ে ব্রেশটের জীবনীকার এসলিনের কথা কয়টি বোধহয় শেষ কথা: 'He sought to spreed the cold light of logical clarity—and produced a rich texture of poetic ambiguity,'[১০]। তাই *The Good Woman of Setzuan*-এর সেই মহৎপ্রাণ দেহব্যবসায়িনী সেন্তে (তার অপর ব্যক্তিত্ব অবশ্য স্যুইতা) বা *The Caucasion Chalk Circle*-এর নিঃস্বার্থপরায়ণ পারচারিকা গ্রুশে আমাদের মনে চিরকালের মত দাগ কেটে রাখে।

প্রসঙ্গত উল্লেখ করা যায় রঙ্গমঞ্চে আপাতঃ বাস্তবিকতার মায়া-বিভ্রান্তির বিরুদ্ধে এই সংগ্রাম ব্রেশটকে গ্যোতে ও শিলার-এর সমগোত্রীয় করেছে। গ্যোতেও ছিলেন এ্যারিষ্টটল বিরোধী, 'It is barely conceivable that Aristotle, who had the

[১০] *Brecht—a Choice of Evils*—M. Esslin, London, 1959, পৃ. ১১৫।

most perfect before him, should have stooped to think of the effect ! what a pity !' আর একস্থানে তিনি মন্তব্য করেছেন, "the audience will go home 'improved in no way' !"[১১] ব্রেশট্ কিন্তু গ্যোতে ও শিলারের সঙ্গে তাঁর সহ-ধর্মিতার কথা তাঁর বিখ্যাত নাটকগুলি লেখার পরই বুঝতে পারেন। যদিও জর্মন ধ্রুপদী সাহিত্যের কাছে ব্রেশটের ঋণ অল্প নয়। তিনি নিজেই বলেছেন, "Actually it was in the Schiller-Goethe correspondence that the idea came to me for the first time of trying to please·······to hold the audience's attention।[১২] অবশ্য ভুললে চলবে না যে গ্যোতে-শিলারের দর্শকের প্রতি যে দৃষ্টিভঙ্গি, ব্রেশট্ তার বিরোধিতা করেছেন। সেক্সপীয়ার সম্বন্ধে বলেছেন যে সেক্সপীয়ার ধরেই নিতেন দর্শক নাটক নিয়ে চিন্তা না করে জীবন-মৃত্যু নিয়েই বেশি চিন্তা করবে।

দর্শকের এই 'demensia' বা চিত্তভ্রংশকে বিষঙ্গ করার উদ্দেশ্যেই ব্রেশট্ তাঁর নাটককে 'dialectical' (দ্বন্দ্বাভাসিত) বলেছেন। কিন্তু মার্কসবাদ থেকে কথাটি ধার করেন নি। শ' যেমন 'সক্রেটিক ডায়ালেকটিক'-এ আকর্ষিত হয়েছিলেন, ব্রেশট্ও হলেন হেগেলিয়ান ডায়ালেকটিকের প্রতি। তিনি হেগেলের 'থিশিস'-'এ্যানটিথিশিসের' স্ববিরোধকে বুঝে বাস্তব জগতকে বোঝার চেষ্টা করেছেন। এ বিষয়ে তাঁর বক্তব্য উল্লেখযোগ্য :

Hegel 'had such a sense of humour that, for example, he could not even conceive of, say, order without disorder ···He denied that one equals one, not only because everything that exists is continually turning into something else,

১১ *Bertolt Brecht* : Internationes,

১২ ঐ পৃ. ৩৬।

namely its opposite, but because *generally nothing is identical with* it self.'[১৩]

নাটকীয় বিষাদ-কৌতুক দ্বৈত চেতনার প্রতিফলন এখানে সুস্পষ্ট পিরানদেল্লোর *Umorismo*তে এই সংঘর্ষ ও বৈষম্যের কথা বিস্তারিত ভাবে আলোচিত হয়েছে। ব্রেশটের বিচ্ছিন্নতা বুঝতে উপরিউক্ত কথাগুলি সাহায্য করবে। নাট্যকারের একটা বক্তব্য আছে, বিশ্বজনকে সেই আদর্শে অনুপ্রাণিত করতে হবে। ব্রেশট তাঁর নাটকে ও প্রযোজনায় বিচ্ছিন্নতার প্রতিক্রিয়া সৃষ্টির জন্য অক্লান্ত পরিশ্রম করেছেন; এই আদর্শ বা বক্তব্যকে প্রচারের জন্যই তাকে মাধ্যম হিসাবেও ব্যবহার করেছেন। অনেকে অবশ্য এ বিচ্ছিন্নতার মুখোশকে মহৎসৃষ্টির দায়িত্ব এড়িয়ে যাবার একটা ছল বলে সমালোচনা করেছেন।[১৪]

এ যেন বাস্তবের স্বরূপ উদ্ঘাটনের ব্রতকর্মে দর্শকদের শুধু গিনিপিগরূপে ব্যবহার করা নয়; অমরত্ব লাভের অক্ষমতাকেও লুকিয়ে রাখার একটি সুপরিকল্পিত বাহানা। এঁদের মতে ব্রেশট্‌কে নিয়ে অকারণ বাড়াবাড়ি করা হয়েছে। কারণ বিচ্ছিন্ন শিল্পীর নাটকীয় কৌতুকী দৃষ্টি নিয়ে তাঁর বিষয়বস্তুগুলির ভাবপ্রবণতাকে তিনি যে আবেগে নাটকে নিয়োজিত করেছেন তা শুধু মনুষ্যদ্বেষী অরসিক বুদ্ধিজীবীদেরই ভাল লাগতে পারে।

আসলে, বিশ দশকের বিশৃঙ্খল জর্মনীর অধুনা বিস্মৃতি কেজার ও টোলারের বিপ্লব-প্রচারী নাটকের বিমূর্ত প্রকাশবাদ যখন সে-দেশের রঙ্গমঞ্চকে প্রভাবিত করছে তখন ব্রেশট্ আরম্ভ করলেন নাট্যকর্ম। মনে রাখতে হ'বে, প্রচারধর্মিতার আদিমতা থেকে মুক্তি পাবার জন্য তিনি শেষের দিকে নানা উপায় অবলম্বন

১৩ M. Esslin কর্তৃক *Brecht: A Choice of Evils*-এ উদ্ধৃত; পৃ. ১২৯।

১৪ J. Willett: *The Theatre of Bertolt Brecht*. পৃ. ১৫।

করেছিলেন, যদিও শেষ পর্যন্ত একটি মাত্র নৈতিক সিদ্ধান্তে তিনি অটল থাকতে পেরেছিলেন।

নবনাট্য আন্দোলনে তখন 'মহাকাব্য'ধর্মী নাটক নন্দনতাত্ত্বিক প্রকাশবাদী নাট্যালয়কে অধিকার করতে আরম্ভ করছে। নাটকের রক্তমাংসের চরিত্রগুলি তখন চেনা চেনা মনে হতে আরম্ভ করেছে—আলাদা আলাদা মানুষ, শরীরের রেখাগুলি পর্যন্ত ব্যক্তি কেন্দ্রিক, তাদের মনোজগতও স্বতন্ত্র ব্যক্তিত্বে সোচ্চার। ব্রেশট্ তাঁর কাহিনীতে আনলেন এই সাধারণ জীবনের জমাট বাস্তবিকতা। *The Three Penny Opera*-র সমাজের নিচের তলা, *The Private Life of the Master Race*-এর পীড়ন, *Mother Courage and Her children*-এর বেঁচে থাকার জন্য হৃদয়হীন সংগ্রাম, রূপকনাট্য *The Good Women of Setzuan*-এর ভণ্ডামী আর সন্তানের প্রতি একটি নারীর স্নেহ যা—*The Caucasian Chalk Circle*-এ দেখা যায়—এ সবের মধ্যে যথেষ্ট নাটকীয়তা আছে। কিন্তু বিষয়বস্তুর প্রকৃত মাল-মশলা থাকলেও এই সব নাটকে বিচ্ছিন্ন সমাজের বিচ্ছিন্ন ব্যক্তির প্রতীকী সংগ্রামকেই প্রাধান্য দেওয়া হয়েছে। এই ব্যক্তি কখনো করছে প্রতিবাদ, বিক্ষোভ, আবার কখনো সে সব কিছু মেনে নিচ্ছে। কিন্তু নাটকীয়তায় কোন সময়েই তারা উদ্দেশ্যহীন নয়। চিত্তাকর্ষক বৈশিষ্ট্য থাকা সত্ত্বেও নাটকের উপদেশধর্মিতা চিন্তাশীল দর্শকের কাছে অস্পষ্ট নয়।

এখন আমাদের বিচার্য বিষয় ব্রেশটের 'ডায়ালেকটিস' বা দ্বন্দ্বাভাস কোন আধারে পরিবেশিত হয়েছে। শ' তাঁর শিক্ষাপ্রচারের মাধ্যমকে বিপরীত দৃষ্টিভঙ্গীর আদান-প্রদানের চতুর নাট্যশৈলীর ছদ্মবেশ পরিয়ে হাজির করেছেন ব্রেশট্ যা করেন নি। দর্শকের ভারসাম্যের স্থিতিস্থিরতাকে বিঘ্নিত করেছেন সরবে ঘোষণা করেই অভিনয়কে প্রভাবশালী করার উদ্দেশ্য নিয়েই তিনি বিচ্ছিন্নতার কৌশল ব্যবহার করেছেন যার অন্যতম উদ্দেশ্য হল বক্তব্য-প্রচার

এই দুই উদ্দেশ্যের মধ্যে যে সংঘর্ষ তাকেই ব্রেশিয়ান নাট্যশিল্পের প্রহেলিকা বলা হয়। জন গ্যাসনার ঠিকই বলেছেন, 'Brecht, the poet, is not always collaborating with Brecht the Theoretician.[১৫]

লক্ষ্য করার বিষয় ১৯৪৫ খ্রীস্টাব্দে *The Private Life of the Master Race* লেখার পর থেকে epic theatreকে dialectic theatre-এ পরিণত করার দিকে মন দিলেন ব্রেশট্‌। আমরা জানি Dialectics ও সকল যুক্তি কৌশল সত্ত্বেও ট্রাজিডির নিয়ম কানুন উহ্য-গ্রাহ্য। এ ক্ষেত্রে ব্রেশট্‌ গ্যোতের মত তাঁর পাত্র-পাত্রী ও উপকথাগুলি পার্থিব সব পেয়েছির দেশেই শেষ পর্যন্ত সীমিত রেখেছেন। এর আর এক উদ্দেশ্য চরিত্রগুলিকে খ্যাত ও মহৎ করার সম্ভাবনাই বা ধরা হবে না কেন! বিচ্ছিন্নতা সৃষ্টির উদ্দেশ্যেই এর প্রয়োজন। কারেজ, পুন্টিলা, সেচুয়ান নারী, গ্যালিলিও এগুলি কি সত্যকারের মহৎ চরিত্র নয়?

তাইৎস্নুক মেয়রকে লেখা একটি চিঠিতে তিনি বলেছেন: 'I must admit, I have not succeeded in making it clear that what is epic in my drama is not aesthetic—formal but social.'[১৬]

সব কথা বলার পরে আমরা বলব ব্রেশট্‌ তাঁর নাট্যশিল্পে সামাজিক রাজনীতিক অস্তি-নাস্তির যুক্তি-তর্ক প্রচারের উদ্দেশ্যে বিচ্ছিন্নতার আঙ্গিক প্রয়োগ করলেও শিল্পকলায় তিনি কিন্তু সেক্সপীয়ারের মত বাস্তবের প্রতি একটি ফলপ্রসূ দৃষ্টিভঙ্গি সৃষ্টি করতে চান। তাই পূর্ব-পশ্চিম জর্মনী তথা সারা বিশ্বের নাট্যামোদী ও নাট্যাবিশারদ মহলে ব্রেশট্‌ একটি প্রতিভাদীপ্ত প্রহেলিকা। এই প্রহেলিকার রহস্য সন্ধান পরীক্ষা-নিরীক্ষার মধ্য দিয়ে এগিয়ে চলেছে। তাই বেরটল্ট ব্রেশট্‌ আজ বহু বিতর্কিত নাট্যকার।

---

১৫ European Theories of the Drama,

১৬ *On Epic and Dialectic Theatre*, Klaus Volker, পৃ. ৩৩।

আধুনিক ইংরেজী কাব্য-নাট্য ও 'কাব্যিক' নাটক

কাব্যনাট্য, পদ্যবন্ধ নাটক, কাব্যিক গদ্য নাটক, নাট্য কাব্য, দৃশ্যকাব্য ইত্যাদি নানান নামের অরণ্যে সরল পাঠকের হারিয়ে যাওয়ার আশঙ্কা একেবারে অস্বীকার করা যায় না। এলিয়ট নিজে কাব্যনাট্য ও পদ্যবন্ধ নাটকের মধ্যে কোন ভেদাভেদ করার বিপক্ষে ছিলেন। তিনি কাব্যিক গদ্য নাট্যেরও বিরোধী ছিলেন। অপর পক্ষে, প্রখ্যাত নাট্যকার-সমালোচক গ্রানভিলে বার্কার অবশ্য এই কাব্যনাট্য ও পদ্যবন্ধ নাট্যের মধ্যে কোনরূপ সমীকরণের পক্ষে রায় দেন নি। এলিয়টের দ্য এম্‌স অভ পোয়েটিক ড্রামা (১৯৪৯), 'এ ডায়ালগ অন ড্রামাট্রিক পোয়েট্রি' ও বার্কারের 'অন পোয়েট্রি ইন ড্রামা' (১৯৩৭) বইগুলির প্রারম্ভে এ বিষয়ে বিস্তারিত আলোচনা আছে।[১]

নিঃসন্দেহে আধুনিক যুগে কাব্যনাট্য গদ্যনাট্যের প্রতিস্পর্ধী হবার উৎসাহ পেয়েছে এলিয়ট, য়েট্‌স্, ফ্রাই প্রভৃতি প্রতিভান্বিত কবিদের সার্থক নাট্য প্রচেষ্টায়, যাঁরা ঘোষণা করেছেন অলৌকিক রহস্যের সত্য সন্ধান ও 'গভীর সুরে গভীর কথা' একমাত্র কবিতার মায়া-ছন্দেই প্রকাশযোগ্য। কিন্তু সেক্সপীয়র যেমন বহির্জীবন ও অন্তর্জগতের দুটি বিন্দু একটি সেতুর বন্ধনে যুক্ত করতে পেরেছিলেন, এঁরা সেই নিরপেক্ষ বহির্জীবন (Objective Correlative)-কে ইন্দ্রিয় গ্রাহ্যতার সূক্ষ্ম বিশ্লেষণের (dissection of sensibility) সঙ্গে মিলিয়ে দিতে পারেন নি। অবশ্য য়েট্‌স্ ও এলিয়টের মধ্যে ধরণ ও ধারণায় প্রভেদ অনেক। য়েট্‌স্ প্রথম দিকে উনিশ শতকী বাক্ প্রকরণের ঝংকার, সঙ্গীত, অলৌকিক কল্পনা, লোকাতীত প্রতীক সন্ধানের প্রভাব থেকে মুক্ত হ'তে পারেন নি। এলিয়ট

১ ডেনিস ডনোঘ্য লিখিত 'দ্য থার্ড ভয়েস,' ১৯৫৯, পৃ. ১১-১৭।

কিন্তু প্রথম থেকেই যুগধর্মের দাবিকে মেনে নিয়েছেন। তবু গদ্য ভাষায় কাব্যনাটক রচনায় এলিয়টের বিশ্বাস নেই।

কিন্তু আমাদের প্রশ্ন সীঞ্জ বা মেটারলিঙ্ক বা শ'-এর কিছু গদ্য নাটকে কি কাব্যের নিরবচ্ছিন্ন, সূক্ষ্ম, মনোজ্ঞ সংঘাত নেই? রবীন্দ্রনাথের 'ডাকঘর', 'শেষের কবিতা', বিভূতিভূষণের 'পথের পাঁচালী', 'আরণ্যক' কি কাব্যের দোসর নয়? উদাহরণ স্বরূপ, এলিয়টের 'ককটেল পার্টি'র বহু গদ্য সংলাপে আত্মলীন শব্দের স্বপ্ন-গাঢ় পরিমণ্ডল দেখি। এ কথা ভোলা চলে না যে যুগমঞ্চ ও লোক-রুচির মাথার উপর দিয়ে উড়ে গেলে রুচি সৃষ্টি বা নতুন মাধ্যমের পরীক্ষা দুই ব্যর্থ হবে এবং শুধু পাঠ-অভিপ্রেত নাটকই (Closet Drama) রচিত হ'বে। এলিয়ট এ বিষয়ে সচেতন, য়েট্‌স্ ছিলেন না, নাটকের অভিনেয়তা সম্বন্ধে তিনি মন দেন নি তত, যদিও তিনি অভিজ্ঞতায় সিদ্ধহস্ত ছিলেন। রবীন্দ্রনাথের 'কর্ণ-কুন্তী সংবাদ', শেলীর 'প্রমিথিয়ুস আনবাউণ্ড' সম্পর্কেও এ কথা প্রযোজ্য, যদিও শেলীর মত রবীন্দ্রনাথ মঞ্চ-অনভিজ্ঞ ছিলেন না, 'চিত্রাঙ্গদা', 'বিসর্জন', 'রাজা ও রাণী' এ কথার সাক্ষী। অন্য প্রসঙ্গে এলিয়ট বলছেন:

'So the poet with ambitions of the theatre, must discover the laws, both of another kind of verse and of another kind of drama. The difficulty of the theatre is also the difficulty of the audience.'[২]

এ প্রসঙ্গে এলিয়ট কাব্যলক্ষ্মীর ত্রিকণ্ঠের যে ব্যাখ্যা করেছেন তা উদ্ধৃত করা বোধহয় অবান্তর হবে না:

I shall explain at once what I mean by 'three voices'. The first is the voice of the poet talking to himself—or to nobody. The second is the voice of the poet addressing an

২ এম. এল. বেথেল লিখিত *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*-এর ভূমিকা দ্রষ্টব্য।

audience, whether large or small. The third is the voice of the poet when he attempts to create dramatic character speaking in verse, when he is saying, not what he would say in his own person, but only what he can say within the limits of one imaginary character addressing another imaginary character."[৩]

প্রসঙ্গতঃ বলা যেতে পারে আধুনিক বাংলা কাব্য-নাট্য রচয়িতাদের এ বিষয়ে অবহিত হওয়া প্রয়োজন, যদিও তাঁদের প্রচেষ্টা অভিনন্দনযোগ্য। যাই হোক, ইংলণ্ডের এলিয়ট, ফ্রাই, অডেন, ইশারউড প্রভৃতি, আয়ারল্যাণ্ডের য়েটস্, সীঞ্জ, ও কেসী, ইতালীর দা' নুনৎসিও, স্পেনের লরকা, ফ্রান্সেব ককতো, ক্লোদেল, আমেরিকার কামিংস, পাউণ্ড, ম্যাকলিস, স্টিভেন্স, এবারহার্ট প্রভৃতি কাব্য-নাট্য ও নাট্য-কাব্য আন্দোলনকে সুদৃঢ় ভিত্তিতে প্রতিষ্ঠা করেছেন। তাই সাম্প্রতিক উদাসীনতাও ইহমুখিতার দ্বিধা অতিক্রম করে একদিন এ আন্দোলন ব্যাপকরূপে জনপ্রিয় হবে বলেই আমাদেব বিশ্বাস। কাবণ, নাট্যকলা সাহিত্যের অন্যান্য শাখার মত জীবনের চলমান ছবি হলেও, রহস্যময় অন্তর্লোকের অতীত ইতিহাস ও ভবিষ্যতের পূর্বাভাসের দর্পণও বটে। এই স্মৃতি-সত্তা-ভবিষ্যতের আত্মিক রহস্যের উদ্ঘাটনে কাব্য-নাট্যের, নাট্য-কাব্যের, এমন কি কাব্যিক নাট্যের ভূমিকাও তুচ্ছ নয়; শুধু ইংলণ্ডেই ১৬৬০ খ্রীস্টাব্দ থেকে আজ পর্যন্ত—ড্রাইডেন, কংগ্রীভ, ওয়ার্ডসওয়ার্থ, কোলরিজ, সাদী, বায়রণ, শেলী, কীট্স, টেনিসন, ব্রাউনিং ও আজকের খ্যাত-অখ্যাত কবি ও নাট্যকার পর্যন্ত সকলেই কাব্য-নাট্যের মায়াজালে নিজেদের জড়িয়েছেন। এর কারণ, প্রেরণা এবং সাফল্য সম্বন্ধে আলোচনা হয়েছে ও আরো হবে।

প্রথমেই বলে রাখি, আমাদের আলোচনায় ছোট ডিঙি

৩ ডেনিস ডোনোঘ্য কর্তৃক *The Third Voice* গ্রন্থের প্রারম্ভে উদ্ধৃত

শুধু দুকূলের তীরভূমি স্পর্শ করতে করতে প্রবাহিত হবে, কোন রাজঘাটের প্রবাল-সোপানে আটকে পড়া তার পক্ষে সম্ভব নয়। রাজকবি রবার্ট ব্রিজেস (১৮৪৪-১৯৩০) থেকেই আরম্ভ করা যাক। তাঁর কাব্য-নাটকে দুটি ধারা—গ্রীসীয় ও ইলিজাবেথীয়। যথাক্রমে 'একিলেস' ও 'নীরো' নাটকের সামগ্রিক গঠন কোরাস ও কাব্যরীতির ব্যবহার পরিলক্ষিত। কিন্তু ব্রিজেস সমসাময়িক যুগ-জীবন, দৈনন্দিন ভাষার জ্ঞাপন-ধ্বনিতা ও যুগ-মঞ্চের দাবীকে অগ্রাহ্য করেছেন। 'প্যালিসিও'র মত একটি ভাল নাটকও অতিশয়োক্তি দ্বারা বিঘ্নিত, চরিত্রগুলিও ভণিতি ও প্লটের দাস। তাই চরিত্র ও সংলাপ দুই-ই মৃত প্রায়। মার্গারেটের প্রেমের খাতিরে তার প্রেমিক গিওভান্নির ষড়যন্ত্রকে ফাঁস করে দেওয়া ও প্রেমিকের প্রেম ও মর্যাদার মধ্যে মানসিক সংঘাত কেমন যেন আজগুবি মনস্তত্ত্বের ভিত্তিতে প্রতিষ্ঠিত মনে হয়। ঘৃণা থেকে, প্রেম, আত্মহত্যা প্রচেষ্টার ক্ষুরধার পথে অতি নাটকীয়। সংলাপ কোথাও ছদ্ম-কাব্য, কোথাও গদ্য সর্বস্বতা দুষ্ট। মার্গারেটের মূর্ছা, পরবর্তী সবর কৌতুকী ভাষণ, ভাষার দৈন্য, রূপকল্পের অভাব ব্রিজেসকে মঞ্চে ব্যর্থ করেছে।

আয়ারল্যাণ্ডের নবনাট্য আন্দোলনের দুই পথিকৃৎ—য়েট্‌স্ ও সীঞ্জ। যদিও য়েট্‌স-এর প্রথম নাটক 'দ্য কাউন্টেস অভ ক্যাথলিন' ১৮৯২ খ্রীস্টাব্দে প্রকাশিত হয়, সীঞ্জের 'স্যাডো অভ দ্য গ্লেন' প্রকাশিত হয় ১৯০৩ খ্রীস্টাব্দে। কিন্তু এঁরা দুজনেই কালাতিক্রমের অগ্রদূত, যেমন হপ্‌কিন্স উনিশ শতকের মানুষ হয়েও আধুনিক কবিরূপে গণ্য। তাই য়েট্‌স্-এর 'ডিয়েড্রে' ও 'কাউন্টেস অভ ক্যাথলিন' এর স্থান 'মার্ডার ইন দ্য ক্যাথিড্রাল'-এর পাশে, 'পাওলো এ্যাণ্ড ফ্রান্সেসকা'র পাশে নয়।

উইলিয়ম বাটলার য়েট্‌স্-এর (১৮৬৫-১৯০১) নেতৃত্বে ইংরেজী নাটক যেন দ্বিতীয় বসন্তে পদার্পণ করল। ছদ্ম-সেক্সপীরীয় ধারাকে

একপাশে সরিয়ে নতুন আঙ্গিকের সৃষ্টি করলেন তিনি। য়েট্‌স্‌ যখন ডাবলিনে নব নাট্যধারার স্বপ্নে মগ্ন, তখন লণ্ডনের সমালোচকরা স্টিফেন ফিলিপস্‌কে নতুন যুগেব সোফোক্ল্‌স্‌ বলে প্রশংসায় পঞ্চমুখ। সাজ-সজ্জা, কাঠ-খড়, রঙ-রাঙতা এক পাশে পড়ে রইল, নাট্যকাব্যে আবার সঙ্গীতেব মূর্ছনা এল, এল সুন্দর মুখোশ, সাধারণ পোষাক, নানা ছবি-আঁকা পটভূমির স্থানে এল প্রতীকী সঙ্কেত। য়েট্‌স্‌ বললেন: 'I think the theatre must be reformed in its plays, its speaking, its acting, and its scenery. That is to say, I think there is nothing good about it at present'.[8] তিনি আরো বলেছেন, রঙ্গভূমি হবে 'a place of intellectual excitement—a place where the mind goes to be liberated'.[5] এর জন্য প্রয়োজন উপযোগী ভাষা, সঙ্গীত, নৃত্য, ছন্দময় সংলাপ এবং অনাড়ম্বর অভিনয়। এ সব কৌশল অবশ্য পাউণ্ড কর্তৃক অনুদিত জাপানী 'নো' (Noh) নাটকের অনুবাদে প্রভাবিত হবার ফলেই এসেছে। এমনকি তিনি 'নো' নাটকের আদর্শে 'ফোর প্লেজ ফর ডান্সারস্‌' রচনা করলেন এবং এক জাপানী নর্তক অংশ গ্রহণ করেছেন এই নাটকে। তাছাড়া কেলটিক রূপকথার অপরূপ জগৎ য়েট্‌স্‌-এর কাছে আধুনিক জীবনের চেয়েও আকর্ষণীয় হল।

য়েট্‌স্‌ অর্ধশতাব্দী ধরে নাটক লিখেছেন, দেখেছেন। নাট্য-জগতের বিচিত্র অভিজ্ঞতা তাঁর ভাণ্ডারে। প্রথম দিকেব নাটকে তাঁর প্রথম দিকের কবিতাব মত গীতিকাব্যেব চারুময়তাই প্রাধান্য পেয়েছে। নাটকীয় গুণাগুণ তাতে কম। ১৯১৪ খ্রীস্টাব্দের পর তাঁর কবিতায় ও নাটকে এল লোকভাষার সুর। নাটকের ভাষায় এখন এল সংক্ষিপ্ততা, বলিষ্ঠতা ও দৈনন্দিনতা। য়েট্‌স্‌ কাব্যিক,

৪ *Plays and Controversies*, পৃ. ৪৫ দ্রষ্টব্য।

৫ পূর্বোক্ত গ্রন্থ।

প্রতীকী, গীতি কাব্যিক সব রকম নাটকই লিখেছেন, কিন্তু তাঁর শেষ পর্বের নাটকগুলি—যেমন 'এ ফুল মুন ইন মার্চ' ও 'পারগেটরী'—তাঁর প্রতিভাকে উৎকর্ষের শীর্ষবিন্দুব মহিমায় গৌববান্বিত করেছে। এলিয়ট বলেছেন য়েট্স্ 'পারগেটরী'তে যেভাবে ভাষার সমস্যার সমাধান করেছেন তার জন্য উত্তরসূবীরা তাঁর কাছে ঋণী থাকবে। খণ্ড ট্রাজিডি হিসাবে 'পারগেটরী' আরো কিছু বৈশিষ্ট্যে চিহ্নিত। দীর্ঘ বর্ণনামূলক সংলাপ সত্ত্বেও নাট্যক্রিয়া (action) কোথাও বিঘ্নিত হয়নি,—অল্প পবিসবে স্বয়ংসম্পূর্ণতাও লক্ষণীয়। একমাত্র অসুবিধা, আমাদেব য়েট্স্-এর থিয়োরীকে স্বীকার করে নিতে হয় যে, অতীতকর্ম মৃতব্যক্তি দ্বারা সুবিধামত সময়ে পুনর্জীবিত হবে।

আলোচ্য নাটকের একটি ঘটনার কথা মনে পড়ে। এক বৃদ্ধ ও তাঁর পুত্র ; তারা একটা প্রাসাদের ধ্বংসাবশেষ লক্ষ্য করছে। হঠাৎ সেই স্থানটি আলোকিত হয়ে উঠবে, বৃদ্ধের জননীর বিবাহ-বার্ষিকী উৎসব। এঁব বিবাহ হয়েছিল এক মাতালেব সঙ্গে আর তাঁর মৃত্যু হয় সন্তান জন্মেব মুহূর্তে। বৃদ্ধ ও তাঁব পুত্র যখন আলোকিত ধ্বংসাবশেষ লক্ষ্য করছিল, তখন একটি জানলা উজ্জ্বল হয়ে উঠবে ; দেখা যাবে একটি তরুণী দাঁড়িয়ে আছে। নববিবাহিতা প্রতীক্ষা করছে তার স্বামীর জন্য, সে স্বামী সুবা ও বারবণিতায় আসক্ত। বৃদ্ধ, যে তার পিতাকে হত্যা করেছে, লক্ষ্য কবছে তার পিতার বিবাহরাত্রি ভগ্ন প্রাসাদেব উদ্ভাসিত ছায়াপটে। বৃদ্ধ অশ্বখুরের ধ্বনি শুনতে পাবে। কিন্তু তার ছেলে এসব কিছুই শুনবে না। সে তার পিতাকে পাগল ভাববে। শেষ দৃশ্যে দেখা যায় বৃদ্ধ তার পুত্রকে হত্যা করেছে সেই অস্ত্র দিয়ে যার দ্বাবা সে তার পিতাকে হত্যা করেছিল এই আশায় যে তার পাপকর্ম স্বপ্ন-জালকে ছিন্ন করবে, পাপের পুনঃপ্রতিভাসের ভয়ঙ্কর শাস্তিকে বিনষ্ট কববে :

O God,
Release my mother's soul from its dream !

Mankind can do no more. Appease
The misery of the living and the remorse of the dead.

'দ্য ডেথ অভ কুচুলেন' জাপানী 'নো' ধর্মী নাটক। সাধারণ প্লট: কুচুলেন তিনটি নারীর মোহজালে জড়িত। এমার তার স্ত্রী, ইথনে ইনগুলা তার প্রেমিকা, আর আওইফ, স্কটল্যাণ্ডীয় রাণী, যে তার সেই পুত্রের গর্ভধারিণী, যাকে সে হত্যা করেছে 'বেইল স্ট্র্যাণ্ডে'-এ। কিন্তু কুচুলেন যখন ইথনের সঙ্গে কথা বলবে তখন আবির্ভূত হবে রণদেবী মরিগু (কাক-মস্তক)। এখন বোঝা গেল কুচুলেনের মৃত্যু আসন্ন। এবার আওইফ, তার পুত্রেব জননীব আবির্ভাব, সে তাকে গাছের সঙ্গে বেঁধে ফেলবে। কুচুলেনকে হত্যা কববে সেই অন্ধ লোকটি যে শুনেছে কুচুলেনেব মাথার দাম বারো পেনী। শেষ দৃশ্যের পরিবেশ অদ্ভুত হলেও প্রভাবশালী। মবিগুব কুচুলেনের মস্তক ঘিবে নৃত্যেব মন্থবতাব মুহূর্তে মঞ্চ ধীরে ধীরে অন্ধকার হয়ে আসবে। শোনা যাবে পাইপ ও ড্রামের বাদ্যধ্বনি, ভিক্ষুকের উদ্দেশে বাববণিতাব অশ্লীল গীত। মনে হতে পারে চরম ট্র্যাজিক মুহূর্তে এই অভব্য পরিবেশ সৃষ্টির কি উদ্দেশ্য? আসলে এখানে প্রতীকের ভিড়: পক্ষীবেশী আত্মা, বাববণিতা ও কুমারী নারী, নায়ক ও ভিক্ষুক, অন্ধব্যক্তি, সামুদ্রিক অশ্ব, নারীশক্তিব সূক্ষ্ম আচ্ছাদন ইত্যাদি। 'নো' নাটকের কৌশলে আধুনিক পরিপ্রেক্ষিতে লেখা 'দ্য ওয়ার্ডস্ অন দ্য উইণ্ডো পেন' গদ্য রচনা, যদিও সুইফ্‌ট্, স্টেলা ও ভানেসা আধ্যাত্মিক মাধ্যমে ভাব প্রকাশধর্মী। 'দ্য স্যাডোই ওয়াটার্স', 'আওয়ার গ্লাস', 'দ্য কিংস থে্সহোল্ড নাটকগুলিতে কাব্যবসেব অপূর্ব ব্যঞ্জনা।

'ডেরড্রে' (১৯০৬) নাটকে চিরন্তন ত্রিকোণ প্রেমের পাকচক্র। ডেবড্রে বয়স্ক রাজা কনচুবারের বাগ্‌দত্তা। কিন্তু নাইসির সঙ্গে তার মন দেওয়া-নেওয়ার খেলা। একদিন তারা পালিয়ে যাবে ও রমণীয় প্রাকৃতিক পরিবেশে বসবাস করবে। কনচুবার ক্ষমা-ভিক্ষা

দেওয়ার মিথ্যা জাল ফেলে দুজনকে ফিরিয়ে এনে নাইসিকে হত্যা করবে। ডেরড্রেও রাজাকে বিবাহ না করে হত্যা করবে।

'দ্য কাউন্টেস অভ ক্যাথলীন'কে 'আধুনিক কালের অন্যতম সুন্দর নাটক' বলা হয়েছে। এখানে আছে রাখালিয়া (Pastoral) পার্থিবতায় অপার্থিব উপস্থিতির অনুভব। দুর্ভিক্ষের সময়ে দুই রাক্ষস ব্যবসায়ী মানব আত্মার দাম দিয়ে রুটি বিক্রী করবে। তখন ক্যাথলীন নিজের আত্মাকে উৎসর্গ করবেন লুপ্ত আত্মগুলিকে উদ্ধার করার জন্য। ক্যাথলীন মারা গেলেন, কিন্তু স্বর্গে তাঁর ক্ষতিপূরণ হল। এক দিব্য দৃশ্যের পরিবেশে একজন দেবদূত বলবে: (Countess) 'is passing to the floor of peace'।

'দ্য স্যাডোই ওয়াটার্স'-এর বিষয়বস্তু অধ্যাপিকা এলিস ফর্মরের ভাষায়: The central theme is realisation of ideal love in terms of, not by the superseding of natural love.[৬] একদিকে বাস্তব জগতের নশ্বরতা, অপরদিকে অবিনশ্বর প্রেম-স্বপ্ন। একদিকে 'দ্য স্যাডোই ওয়াটার্স'-এর এ্যাইব্রিক-এর 'বাসোপযোগী জগৎ' (Aibric: 'All that ever loved/Have loved that way—there is no other way'), অপরদিকে ফরগেইল কল্পিত শেষপ্রান্তের সেই দেশ—'Where no child's born but to outlive the moon'। একদিকে যেমন নশ্বর দেহ, অপরদিকে তেমনি সেই 'mysterious transformation of the flesh'। এ সব সেই আদর্শজীবনমুখী মহত্তর আন্দোলনের সংঘাত—ফরগেইল ও ডেকটোরা পরিকল্পিত লিলি ও গোলাপ সন্নিষ্ট প্রতীক। এই প্রতীক ব্যবহার প্রসঙ্গে য়েট্‌স্‌-এর একটি মন্তব্য এখানে উল্লেখ করা যেতে পারে। তাঁর মতে কাব্য প্রতীকের উদ্দেশ্য হল 'to keep us in that state of perhaps real trance, in which the mind liberated from the pressure of the will is

---

৬ *The Irish Dramatic Movement*, 1954. পৃ. 102.

unfolded in symbols.'[৭] এ্যালেন টাটে বোধহয় একেই 'angelic fallacy'—পবিত্রসুন্দব হেত্বাভাস বলেছেন। পক্ষান্তরে 'দ্য আওয়ার গ্লাস':নাটকের প্রতীকী সংঘাত যুক্তি ও বিশ্বাসের জীবনবৃত্তে সংগত। পরিণতিতে কিন্তু সেই অবশ্যম্ভাবী স্বীকারোক্তি :

'We perish into God and sink away,

Into reality—the rest's a dream.

প্রাচ্য কিম্বদন্তীর ভিত্তিতে য়েট্‌স্ কিছু নৃত্য-নাট্যও লিখেছেন। চাঁদেব বিভিন্ন দশা ও আত্মাব সমান্তবাল আটাশটি অবতাররূপকে কেন্দ্র করে লেখা 'দ্য ওনলি জেলাসি অভ এমের' উল্লেখযোগ্য। এমনি সব বিষয়বস্তুকে কেল্‌টিক—অর্থাৎ পশ্চিম য়োরোপের প্রাচীন আর্য জাতি সম্পর্কীয় রূপকথা-সুলভ কল্পনার বহস্যময় ও মবমিয়া (mystic) দৃষ্টি দিয়ে য়েট্‌স্ জীবনের নানা সমস্যার নাট্যরূপ দিয়েছেন। অবশ্য এসব নাটকে কাব্যেব মেদুরতা যতটা মনোবঞ্জক, নাট্যক্রিয়া (dramatic action) ততটা নয়। চরিত্র-চিত্রণ দুর্বল। ক্ষতিপূরণ হিসাবে নাটকের রূপকল্পেব প্রতীক নাট্য-সংঘাতের ঊর্ধ্বে এক বিচিত্র সৌন্দর্যলোকে নিয়ে যাবে আমাদের।

এই কারণে, এ্যালার্ডাইস নিকল মন্তব্য করেছেন যে য়েট্‌স্-এর সকল নাটকেই গীতিকাব্যের উচ্ছ্বাসেব প্রাবল্য অথচ নাট্যক্রিয়ার সুস্পষ্ট অভাব। (ববীন্দ্র-নাট্যে 'লিরিকের প্লাবন' স্মরণীয়)। তবু তাঁর নাটক নির্দ্বিধায় আধুনিক কালের বলিষ্ঠ কাব্যনাট্য বলে পরিগণিত হবে। আত্মদর্শন, শব্দযাদু ও উপকথা, স্বপ্ন ও বাস্তব, লৌকিক ও সহজিয়া, পার্থিব ও দৈব, চিন্ময় ও মৃণ্ময়েব প্রতীকী রূপকল্পের এক আশ্চর্য-সুন্দর সমন্বয় করেছেন য়েট্‌স্। তাঁর দৃঢ় বিশ্বাস ছিল প্রত্যেক শিল্পীর দুটি রূপের প্রয়োজন। একটি হবে 'মুখোশ' যার দ্বারা আমবা আমাদের অর্জিত চরিত্রগুণকে বাহ্য-জগতে উপস্থিত করি। অপরটি হবে মুখোশ-বিরোধীরূপ যার রঙ্ ও

৭ *Symbolism in Poetry* দ্রষ্টব্য

রেখা অন্তর্লোকের উচ্চাশী ভাবনাগুলিকে রূপায়িত করবে। শুধু কবিতায় নয়, নাটকেও য়েট্স্ এই দুই রূপের শিল্পী। আশ্চর্যের বিষয়, কাব্যনাট্যের পরীক্ষা-নিরীক্ষায় দীর্ঘ সাধনা সত্ত্বেও য়েট্স্-এর নাটকের রসজ্ঞ ভক্ত সংখ্যা নগণ্য, কয়েকটি গোষ্ঠীতে সীমাবদ্ধ। প্রমাণ স্বরূপ ডেনিস ডোনোঘ্যুর মন্তব্য উদ্ধৃত করাই যথেষ্ট হবে:

As a dramatist Yeats was a good short story writer: Aristotelian "Magnitude"—if it interested him—was beyond his range. Instead of a large dramatic action which might be the focus of a civilization in all its complexity he offers something more enclosed.···· A further limitation is the fact that Yeats's theatre has proved, upto the present, to be coteric-drama, intelligible only to the "sensitive minority" which enjoys the esoteric. These are serious limitations, they do not to the same extent apply to the theatres of Brecht, Eliot or Girandoux.'[৮] তাই বোধহয় য়েট্স্ অভিমান করেই একবার স্টার্জ ম্যুরকে একটি চিঠিতে লিখেছিলেন: 'I always feel that my work is not drama but the ritual of a lost faith.'

অপরপক্ষে, আয়ারল্যাণ্ডের অন্যতম শ্রেষ্ঠ নাট্যকার জন মিলিংটন সীঞ্জের (১৮৭১-১৯০৯) মতে 'reality is the root of all poetry,' অতএব নাটকের ভাষা গদ্য হবে। (যদিও রেসিন তাঁর প্রিয় নাট্যকার ও ইবসেনের নাটক, য়েট্স্-এর মত, তাঁর কাছেও 'নিরানন্দময়' ও 'পাণ্ডুর'।) সীঞ্জের সংলাপে মেঠো সুরের ব্যঞ্জনা। তবু কাব্যিক ভাষাকে স্বাভাবিক রাখালিয়া ঝংকারে ব্যবহার করে তিনি তাঁর নাটকের আঙ্গিকের পরিধি বিস্তৃত করেছেন। 'দ্য প্লে বয় অভ দ্য ওয়েস্টার্ণ ওয়ার্লড' নাটকের শেষ অঙ্কের প্রেমের দৃশ্যটির ভাবগাঢ়তা কাব্য নাটকের ছন্দময়তায় নিবিড়—যদিও ভাষা দৈনন্দিনতায় ঘরোয়া: 'They'd be the like of the holy

৮ *The Third Voice*, 1959, পৃ. ৬০।

prophets, I am thinking,······straining the bars of paradise to lay eyes on the Lady Helen of Troy, and she abroad, pacing back and forward, with a nose gay in her golden shawl.'[৯] এ যেন আরানদ্বীপের বাসিন্দাদের ভাষার তুলি হঠাৎ প্রি-র‍্যাফেলাইটদের চিত্রকল্পের রঙে ডুবিয়ে নেওয়া হয়েছে।

সীঞ্জের নাটকের সর্বাঙ্গে অতীন্দ্রিয় প্রকৃতির নিঃশ্বাস, অনেকটা ওয়ার্ডসওয়ার্থের 'প্যানথিজম্'-এর মত। 'রাইডার্স টু দ্য সী'-র ট্রাজিডির আড়ালে নির্মম, অন্ধ, উদাসীন সমুদ্রের খলনায়কের ভূমিকা তাৎপর্যময়। যেমন হার্ডির 'ওয়েসেক্স' ভিত্তিক উপন্যাসেও 'দ্য ডাইনাসট্‌স্'-এ এমন এক cosmic force মানবজীবনে সর্বগ্রাসী প্রভাব বিস্তার করে, যার কাছে মানুষকে অত্যন্ত অসহায় জীব বলে মনে হয়। রাক্ষসী সমুদ্র মরিয়ার সব ক'টি সন্তান গ্রাস করেছে। সে তার শেষ সন্তানকে গ্রাস করে পূর্ণ তৃপ্তির পরেই শক্তিহীন হলো। মরিয়ার আর্তকণ্ঠে ট্রাজিডির চরম অভিব্যক্তি: They are all gone now, and there is not anything more the sea can do to me.' মনে পড়ে শেষ প্রার্থনা: · · and may He have mercy on my soul, Nora, and on the soul of every one left living in the world.' এ ট্রাজিডি সর্বজনীন, সৃষ্টির রহস্যে পরিব্যাপ্ত। মরিয়া সন্তান হারা সকল জননীর প্রতিভূ *Mater Dolorosa.* আশ্চর্য লাগে সীঞ্জ এখানে কোন সচেতন সাঙ্কেতিক প্রতীক ব্যবহার করেন নি, করেন নি কোন দার্শনিক মন্তব্য। রূঢ় বাস্তবতার গদ্যময় উক্তি শুধু। একটি একাঙ্কী ঘরোয়া নাটকের সিঁড়ি বেয়ে সীঞ্জ 'কিং লিয়ার'-এর স্রষ্টার কাছাকাছি উঠে এলেন। 'রাইডার্স টু দ্য সী' তাই গদ্য নাটক নয়; পৃথিবীর শ্রেষ্ঠ নাট্য-কাব্য।

সীঞ্জের উত্তরাধিকারী সীন ও' কেসী (১৮৮৪) তাঁর প্রথম দিকের নাটকগুলির মাল-মশলা ডাবলিনের বস্তী থেকেই সংগ্রহ করেছেন।

৯ দ্রষ্টব্য Penguin ed. পৃ. 195—6.

শেষের দিকের নাটকগুলি আবার অতি-অবাস্তবতা দোষে দুষ্ট। এ বিষয়ে 'জুনো এ্যাণ্ড দ্য পেকক'-এর শেষ দৃশ্যে শ্রীমতী বয়েলের বিলাপ এবং বার্জেস ও শ্রীমতী গগানের কথাবার্তা লক্ষণীয়। 'দ্য সিলভার টাসী'র এক অঙ্কে অভিব্যক্তিবাদী পরীক্ষার ব্যর্থতার পরে ও' কেসী 'উইদিন দ্য গেট্‌স্'-এ বাস্তবধর্মিতা একেবারেই পরিত্যাগ করেছেন। চার অঙ্কে চার ঋতুর প্রতীকী কল্পনা, কোরাস, শেষ বারোটি পাতার সংলাপ, সুরেলা হবার নির্দেশ, মালাকর, স্বাপ্নিক, নাস্তিক, ধর্মযাজক, তরুণী রূপজীবিনী, প্রভৃতি চরিত্রের নামগুলি প্রত্যেকের জীবন-প্রবাহের সমীপ, অন্বয়মুখে বা ব্যতিরেকমুখে। এ সেই 'মর‍্যালিটি' নাটকের কৌশল, রূপকের সুসম প্রয়োগ। খোঁড়া, ন্যাংচা, অন্ধ চরিত্রের কোরাসের মধ্যে 'ধর্ম সাধারণের জীবনে আফিমের কাজ করে কিনা' সম্পর্কে বিতর্ক ইত্যাদি সব মিলিয়ে একটি অবাস্তব কল্পলোক গড়ে উঠেছে। আমরা যেন মনে রাখি প্রথমে সীঙ্গ হলেও শেষের দিকে স্ট্রিণ্ডবের্গ ও ও'নীলই ও'কেসীর আদর্শ ছিল। তাই একথা বলা ভুল হবে না যে ও'কেসী গদ্যের সাহায্যে কাব্যিক নাটকই লিখেছেন।

প্রকাশবাদী আঙ্গিকে লেখা 'উইদিন দ্য গেটস'-এর পটভূমি হাইড পার্ক। সেখানকার মানব-সমুদ্র আশা ও নিরাশা, পাপাচার ও মহত্ত্ব, ভয় ও বেদনা, উচ্চাশা ও ব্যর্থতার তরঙ্গ-রঙ্গে বিক্ষুব্ধ। আধুনিক সভ্যতার সর্বাঙ্গীন রূপ যেন একটি নাটকের মায়া-মুকুরে প্রতিফলিত। বিন্দুতে সিন্ধু দর্শন। কবিদৃষ্টির মায়াবী আলোকে স্বর্গ ও নরকের যৌথ প্রদর্শনী।

কাব্যিক নাটক প্রসঙ্গে আর একজনের কথা নাটকের formal সংজ্ঞার মুখ চেয়ে বাদ দেওয়া যাবে না। আমরা জানি বার্নার্ড-শ-এর (১৮৫৬-১৯৫০) নাটক কবি দলের ভাল লাগে নি। য়েট্‌স্ বলেছেন শ' মন থেকে সব আবেগ নিঙড়ে বার করে দেন: 'a sewing machine that clicked and shone and smiled.' (আশ্চর্যের

কথা, একদা শ' ও য়েট্‌স্ একই অভিনেত্রীকে ভাল বেসেছিলেন।[১০])
এলিয়ট *Dialogue on Dramatic Poetry*-তে একস্থানে বলেছেন, 'Shaw has a greet deal of poetry, but all :still-born··· poetically less than immature'.

এ কথা মনে রাখতে হবে যে শ'-এর দীর্ঘ ভূমিকা-বক্তৃতাগুলিই তাঁর ঢাক পিটিয়ে (Propagandist) বদনামের জন্য দায়ী, তাঁর নাটক নয়। এ্যালর্ডাইস নিকল যখন তাঁকে ইবসেনের চেলা বলে ঘোষণা করলেন তখন শ' প্রতিবাদে বললেন তাঁর আসল গুরু সেক্সপীয়র, মোৎসার্ট, শেকভ ও ভাগনার। এই মন্তব্য অনুধাবনযোগ্য। কাজেই শ' কে আমরা স্বভাববাদী নাট্যকাররূপে বিচার করব না। তাঁর নাটকে দূরবর্তী কল্পনার অবাস্তব মূর্ছনা স্থানে স্থানে এত মর্মস্পর্শী, বাকপটুতা এত সাবলীল—ইংরেজীতে যাকে lucid eloquence বলে, কৌতুকের, তর্কের, ব্যঙ্গের, কষাঘাতের তীব্রতার ছদ্মবেশ ভেদ করে তা কালজয়ী মননলব্ধ চমৎকারিত্ব সৃষ্টি করতে সক্ষম। তাঁর ভঙ্গির সংক্ষিপ্ত সরসতা কোথাও এতই উচ্ছ্বাসময়, তাঁর পাত্রপাত্রীর 'ভাষণ'গুলি শৈল্পিক চারুতায় এত সুসংহত যে আমরা যদি তাঁর অধিকাংশ নাটককে নাটকের ব্যাকরণ ভুলে 'কাব্যিক' নাটক বলি তাহলে বোধহয় উদ্ভট কিছু বলা হবে না। 'ক্যানডিডা'র কবির সেই গদ্য কবিতা মনে পড়ে: 'I was standing····' ইত্যাদি।

অবশ্য অনেক দুর্বলতাই শ'-এর অনেক নাটককে রসবিচারে অসম্পূর্ণ করেছে। প্রেমের দৃশ্যগুলি অনেক সময়েই বিব্রত করে—embarrassing। যেমন 'মিসেস ওয়ারেনস্ প্রফেসন'-এ ভিভি ও ফ্রাঙ্কের প্রেমার্ত মুহূর্তগুলি। কবি-চরিত্রগুলি অনেক সময়ই অনিচ্ছাকৃতভাবে অতি-ভাবপ্রবণতা দোষে দুষ্ট। যেমন মার্চব্যাঙ্কস, অক্টাভিয়াস। অনেক সময়ই তাঁর গম্ভীর পরিবেশ অরুচিকর সঙ্‌-সুলভ

১০ দ্রষ্টব্য *Autobiographies*, পৃ. ২৮৩।

ভাঁড়ামিতে বিকৃত। যেমন 'সেন্ট যোয়ান'-এর বিচার দৃশ্য। 'ব্যাক টু মেথুশিলা'র মধ্যবর্তী অংশ ক্লান্তিকর দীর্ঘায়ত সংলাপে ভারাক্রান্ত।

সুগঠিত কমেডি 'ম্যান ও সুপারম্যান'-এ নরক দৃশ্যের নাটকীয় প্রয়োজন তর্কাতীত নয়। এই নরক দৃশ্য অবশ্য শ'-র কিছু শ্রেষ্ঠ অভিব্যক্তির স্বাক্ষর বহন করছে। 'হার্ট ব্রেক হাউস'-এ এই প্রথম প্রতীকী ব্যঞ্জনা যথার্থ ও সুস্পষ্ট। পুঁজিবাদী সমাজে প্রথম মহাযুদ্ধের আঘাতের প্রতিফলন। শ'-এর আদর্শ শেকভ হলেও, স্ট্রীণ্ডবের্গের সঙ্গে সাদৃশ্যই এখানে বেশি পরিলক্ষিত। পরিচ্ছন্ন কৌতুক, নৈতিক বলিষ্ঠতা ও কাব্যরসের নিবিড়তায় নাটকটি নানা গুণে গুণান্বিত। (শেষ অঙ্কের হেক্টর ও ক্যাপটেন অটওভারের আলোচনা 'This soul's prison we call England' ইত্যাদি উক্তি নানা কারণে স্মরণীয়)।

'দ্য এ্যাপ্‌ল্ কার্ট', 'অন দ্য রকস' ও 'জেনেভা' রাজনৈতিক নাটক, যার পটভূমি ভবিষ্যৎ সমাজ। 'দ্য সিম্পলটন অভ দ্য আনএক্সপেকটেড আইলস' ও 'টু ট্রু টু বি গুড' নাটকে ভবিষ্যৎ সমাজের বিচিত্র কল্পনা। শেষেরটির চরিত্রগুলি রূপকধর্মী (ক্লাজিম্যান-বারগ্‌লার লুপ্ত বিশ্বাসের, ও ইনভ্যালিড—রুগ্ন পৃথিবীর সার্জেন্ট, সুইটি—ফ্রয়েড ও লরেন্সীয় প্রবৃত্তি ও নাস্তিক ইত্যাদির রূপক প্রতীক—এভ্‌রিম্যানের সগোত্র।[১১] ডুনোয়্য সীঞ্জের 'রাইডার্স টু দ্য সী' ও ইবসেনের 'এ্যান এনিমি অভ দ্য পিপ্‌ল' এর মত 'দ্য এ্যাপল কার্ট'কেও নাট্যকাব্যের সহধর্মী বলে মেনে নিয়েছেন)।

স্টিফেন ফিলিপস্ বর্তমান শতকের প্রথম দিকে কিছু মঞ্চ সফল-কাব্য-নাটক লেখেন যার ফলে আর্চারের মত কিছু সমালোচক তাঁকে সোফক্লস্, রেসিন ও দান্তের সঙ্গে তুলনা করেন। যদিও তাঁর চরিত্রগুলি পুতুলের মত, ব্ল্যাঙ্কভার্সও শিথিল। তাঁর উল্লেখযোগ্য কাব্য-নাটক হল 'হেরোড', 'নিরো', য়ুলিসিস', 'দ্য সিন অভ ডেভিড' ও সর্বশ্রেষ্ঠ বলে খ্যাত 'পাওলা ও ফান্সিস্‌কা'। নিকল বলেছেন,

১১ 'দ্য থার্ড ভয়েস', ভূমিকা, পৃ. ৮, দ্রষ্টব্য।

'ফিলিপ্‌স্ শুধু পিছনের দিকে তাকান, ঊনবিংশ শতাব্দী ও এলিজাবেথানদের ভঙ্গি ধার করার ফলেই তাঁর নাটক জমল না।' অবশ্য আর্চার ও লিণ্টন হাডসন তাঁর প্রতিভার প্রশংসা করেছেন।

অধুনা পরলোকগত ইংলণ্ডের রাজকবি মেসফিল্ড সীঞ্জের কাব্যিক নাটক দ্বারা প্রভাবিত হয়ে সফল নাটক লিখলেন 'দ্য ট্রাজিডি অভ ন্যান'। তাঁর অন্যান্য নাটক যেমন 'পম্পে দ্য গ্রেট', 'দ্য ফেথফুল', ছন্দিত কাব্যে লেখা 'গুড ফ্রাইডে' ও 'ফিলিপ দ্য কিং' ও মুক্তছন্দে লেখা 'এ কিংস্ ডটার' এবং 'ট্রিস্টান এ্যাণ্ড ইসল্ট' ততটা সাফল্য লাভ করেনি। [মেসফিল্ড সম্পর্কে পৃথক আলোচনা দ্রষ্টব্য]

অস্কার ওয়াইল্ড (১৮৫৪-১৯০০) দুটি নাটকে—'সালোমে' ও 'দ্য ডান্স অভ পডনা'য়—পদ্যশৈলী নিয়ে পরীক্ষা করেছেন। স্বভাববাদী আঙ্গিককে আক্রমণও করেছেন। তিনিও কাব্য শৈলীর প্রাচীন গৌরবকে উদ্ধার করার চেষ্টায় রত ছিলেন। যদিও তাঁর 'ড্রইংরুম কমেডিস', 'দ্য ইমপর্টেন্স' অভ বিইং আর্নেস্ট' ও 'লেডি উনভারসিয়াস ফ্যান' অধিক খ্যাত।

লরেন্স বিনিয়ন-এর কাব্য-নাটকে চিত্রকল্প সৌন্দর্য ও বাক্‌মাধুর্যের অভাব পীড়াদায়ক। যদিও তাঁর 'রোডেসিয়া'র যুদ্ধ-ছবিটি বিশ্বজনীন আবেদনে সমৃদ্ধ। 'এ্যাটিলা' ও 'আর্থার' মৌলিকতা বর্জিত ঐতিহাসিক নাটক।

অপরপক্ষে গডন বটম্‌লীর নাটকে নাটকীয়তার চেয়ে কাব্যরস বেশি। নাট্যক্রিয়া, রহস্যময় পরিবেশ ও সুন্দর ভাষার বোঝায় অবদমিত। 'কিং লিয়ারস ওয়াইফ'-এ নতুন ভঙ্গিতে সেক্সপীরীয় উপকথাকে উপস্থিত করা হয়েছে।

ফ্লেকার-এর 'হাসান' বেশির ভাগই গদ্যে রচিত। এঁরা সবাই কবি, তাই কবিতা-প্রিয় পাঠক শ্রেণীর মধ্যেই এঁদের জনপ্রিয়তা সীমাবদ্ধ। 'হাসানে' আছে মধ্য প্রাচ্যের বর্ণাঢ্য রূপকল্প, কৌতুক জাঁকজমক, রোমান্স ও যাদু।

হার্ডির মহাকাব্য-নাটক মঞ্চের জন্য রচিত হয়নি। তাঁর 'ডাইনাসট্‌স্‌' ও 'দ্য ট্রাজিডি অভ দ্য কুইন অভ করন্‌ওয়াল' নাটকদ্বয়ের কাব্যছন্দে সাবলীলতার অভাব। এ ছাড়া বিচিত্র শব্দের প্রয়োগে অভিব্যক্তি প্রায়শই কর্কশ, তবে নতুনত্বের স্বাদ আছে বলেই কাব্যরসাভাস কখনো কখনো মুগ্ধ করে।[১২]

'দ্য রেবেলিয়ন' ও 'দ্য স্টবম্‌' কাব্য-নাটকে জন ড্রিংকওয়াটার মানবিক ও প্রাকৃতিক প্রতিহিংসার চিরন্তন দ্বন্দ্বটি ফুটিয়েছেন, '× =০ঃ এ নাইট অভ দ্য ট্রোজান ওয়ার' নাটকে এঁকেছেন যুদ্ধের কূটাভাস। কাব্যিক গদ্য-নাটক 'এব্রাহাম লিনকন'-এ দেখি এক বলিষ্ঠ ত্যাগ-মহান নেতৃত্বের জ্বলন্ত ছবি। লিনকনের নিঃসঙ্গতাবোধের বিষাদটুকু অত্যন্ত হৃদয়স্পর্শী। আর একটি-মহৎ ব্যক্তিত্বের ছবি 'মেরি স্টুয়ার্ট,' 'অলিভার ক্রমওয়েল' ও 'রবার্ট ই. লী'। ড্রিংকওয়াটার-এর নাটক মহৎ চরিত্রের প্রতি আমাদের লুপ্ত বিশ্বাসটুকু উদ্ধার করতে সাহায্য করে।

জাং উইল (কক্‌পিট) এবং সি. কে. মুনরো উভয়ের নাটকেই পাওয়া যায় শুধু যুদ্ধোত্তর পরিণামের হতাশাময় বিলাপ। মুনরো 'রিউমার'-এ জার্মান অভিব্যক্তিবাদ আরোপিত করেছেন। রেজিনাল্ড বার্কলের 'দ্য হুয়াইট চ্যাট্যি' 'রিউমার'-এর অনুসরণে রচিত। মিড্‌ল্‌টন মারীব কাব্যনাটক 'সিনামন ও এনজেলিকা'য় এক প্রতিভাদীপ্ত তরুণ সৈনিকের মৃত্যু-বর্ণনা শেলীর 'এ্যাডোনিস'-কে স্মরণ করায়।

আব. সি. শেরিফের 'জার্নিস এণ্ড'-কে আধুনিক কালের শ্রেষ্ঠ যুদ্ধকেন্দ্রিক নাটক বলা হয়। নায়ক স্টানহোপ যেন হ্যামলেট, সে যেন ক্রুস বিদ্ধ য়োরোপ, যুদ্ধ যেন স্বর্গগত হ্যামলেটের প্রেতাত্মা।

জেমস্‌ জয়েসের 'এক্‌সাইল্‌স্‌' নাটকের বাণী—'যৌন কামনার পরিপূর্ণ তৃপ্তির চেয়ে আর কোন পবিত্র মনুষ্য সৃষ্ট নীতি হ'তে পারে

১২ নেলসনের মরণোত্তর বর্ণনা উদাহরণ স্বরূপ দ্রষ্টব্য।

না' মুখ্য ভূমিকা গ্রহণ করেছে বলে সর্বত্র ঐ রাগিণীই সোচ্চার। নাট্য-সংঘাত, বলাবাহুল্য, এখানে অবহেলিত হওয়াই স্বাভাবিক।

নাট্য-শৈলীর দিক থেকে বিচার করলে লুই ম্যাকনিস অডেন পন্থী। ডি. এইচ. লরেন্সের নাটক 'ডেভিড'-এর রাজা সল যেন 'অন্ধ বিধাতা'র প্রতিনিধি। রুবিনষ্টিন-এর 'ব্রিটানিয়া কলিং', গর্ডন ডেভিয়ট-এর 'ভ্যালিরিয়াস' এবং আর, সি. সেরিফের 'দ্য লং সানসেট' একই বিষয়ে লেখা তিনটি উল্লেখযোগ্য নাটক। এ্যাবার ক্রম্বির কাব্য-নাটকে কাব্য ও বাস্তবিকতার দূরত্বকে সংকোচন করে ব্ল্যাঙ্ক ভার্সের ছন্দকে আধুনিক প্রয়োজনের উপযোগী করা হয়েছে। কিন্তু নাট্য-সংঘাত ও চরিত্র-চিত্রণের দুর্বলতার জন্য নাটকীয় রস গাঢ়তা লাভ করেনি। তাঁর 'ডেবরাহ্', 'এ্যাগর', 'এণ্ড অভ দ্য ওয়ার্লড', 'দ্য স্টেয়ারকেস', 'দ্য ডেজার্টার', 'ফিনিক্স' ও 'দ্য সেল অভ সেণ্ট টমাস' —এই কয়টি নাটক ইংলণ্ডের নাট্যানুরাগী মহলের কাছে বিশেষ পরিচিত।

'যে জগৎ আমি জানতাম, বাসযোগ্য সেই জগৎ ১৯১৪ খ্রীস্টাব্দে মিলিয়ে গেছে। তখন থেকে আমরা সবাই বিশাল এক উন্মাদ আশ্রমে বেঁচে আছি আর মৃত্যুর দুর্গন্ধ পেয়ে ঘৃণা ও প্রতিহিংসায় চীৎকার করে উঠছি।' জে. বি, প্রিস্টলীর 'মিউজিক এ্যাট নাইট' (ii)-এর এই কথাগুলি প্রিস্টলীকে (১৮১৪—) বুঝতে সাহায্য করবে। তিনি ত্রিশটিরও বেশি নাটক লিখেছেন—সুখান্ত, কৌতুকী, ঘরোয়া, স্বভাববাদী। 'জনসন ওভার জোর্ডান'কে স্বভাববাদী নাটক বলা হলেও 'মর‍্যালিটি প্লে' বলাই বেশি ঠিক হবে। তাঁর আরো কয়েকটি নাটকের নাম 'টাইম এ্যাণ্ড দ্য কনওয়েস', 'ডেনজারাস কর্ণার', 'দ্য লং মিরার', 'ডের্জাট হাইওয়ে', 'দে কেম টু এ সিটি', 'হোম ইজ টুমরো'।

সংস্কারক ও সাধারণ নাগরিক—প্রিস্টলীর এই দুই রূপই তাঁর নাটকে ধরা পড়েছে। ইয়র্কসায়ারের কর্কশ কৌতুক সর্বত্র সরব চরিত্রগুলি সুপরিকল্পিত, সংলাপ তীক্ষ্ণধার, প্লটের গ্রন্থিমোচন-কৌশল

প্রশংসনীয়। কিন্তু আধিবিত্বক (metaphysical) সমস্যাকে নাটকের বিষয় করার জন্য যে অন্তর্দৃষ্টির প্রয়োজন তার অভাবই তাঁকে সুধী সমালোচকদের কাছে অবহেলিত করেছে।

স্বভাববাদী নাটকের পরীক্ষা-নিরীক্ষায় সম্প্রতি পরলোকগত মার্কিন নাট্যকার, নাট্য-বিশারদ এলমার রাইস উল্লেখযোগ্য। তাঁর দুটি নাটক স্থায়ীত্বের দাবী করতে পারে। 'এ্যাডিং মেসিন' নাটকের মাধ্যমে জার্মানী-জাত অভিব্যক্তিবাদী নাট্যশৈলীকে মার্কিন অর্থে, মার্কিন মঞ্চে উপস্থিত করার প্রথম কৃতিত্ব তাঁরই। প্রধান চরিত্র মিষ্টার জিরো নাট্য-শ্লেষাস্পদ, রেজিমেনটেড্ সোসাইটীর করুণ সৃষ্টি। অন্য নাটক 'স্ট্রীট সিন' মার্কিন মঞ্চে স্বভাববাদী নাটকের শ্রেষ্ঠ উদাহরণ। এই প্রসঙ্গে অবশ্য ক্লিফর্ড ওডেট্স্ ও জর্জ কফ্‌ম্যান-এর নাট্য-সৃষ্টিও স্মরণযোগ্য। 'দ্য গ্রুপ থিয়েটর' সংস্থার দুটি জ্যোতিষ্ক এঁরা। (এঁদের নাট্যসৃষ্টি সম্বন্ধে বিশদ আলোচনা করেছেন Harold Clurman তাঁর *The Fervent Years* নামক পুস্তকে।)

জেম্‌স্ বেরী (১৮৬০-১৯৩৭) তাঁর 'পিটার প্যান' নাটকের জনপ্রিয়তায় আন্তর্জাতিক খ্যাতির অধিকারী হ'য়েছেন। নাটকের আর একটি নাম 'দ্য বয় হু নেভার গ্রু আপ'—নামটি নাট্যকারের স্বরূপ বর্ণনা বলে অনেকে মন্তব্য করেছেন। বেরীর আরো দুটি নাটক— 'ডিয়ার ব্রুটাস' ও 'এ্যাডমিরেব্‌ল্ ক্রিসটন' বহু-আলোচনায় ধন্য। পরীরাজ্যের মিষ্টি রূপকথার 'অন্য কোথা, অন্য কোনখানের' আবেশ বিচিত্র অনুভূতির সৃষ্টি করে। টেরেন্স র‍্যাটিগান ও জেম্‌স ব্রিডির নাটকেও লোকায়ত দর্শনের ছায়া। গ্রাহাম গ্রীন (ব্রাইটন রক), ক্লিমেন্স ডেন ('উইল সেক্সপীয়র' ও 'এ্যাডাম্‌স্ অপেরা') পিটার উস্‌টিনভ ('দ্য বানবেরী নোজ', 'ফ্যামিলী ট্রি' শ্রেণীর নাটক, 'মাইল স্টোন্‌স্' ও 'ইনডিফাবেণ্ট সেফার্ড' যেমন।) এই সব নাটক বিস্তৃত আলোচনার অপেক্ষা রাখে।

ডবলু. এ. অডেন আধুনিক জীবনকেই কাব্য-নাট্যে প্রতিবিম্বিত

করেছেন। তাঁর নাটিকা 'দ্য ডান্স অভ ডেথ' প্রাকৃত ও অতিপ্রাকৃতের সঙ্গে ব্রিটিশ সমাজবাদ ও কার্ল মার্কস-এর মিলন ঘটিয়েছে। এই নাটিকায় নৃত্য ও সঙ্গীতের আকর্ষণও কম নয়। ইশারউডের সহযোগিতায় লেখা 'দ্য ডগ বিনিদ দ্য স্কিন' আধুনিক য়ুরোপীয় সভ্যতার পটভূমিতে লেখা প্রহসনাত্মক জীবন্ত বাস্তব: সরকারী ফাঁসির বর্বরতা, পানশালার যৌন উদ্দামতা, নাইট ক্লাবের নগ্ন প্রদর্শনী, পাগলাগারদের অসহ জীবন ইত্যাদি তীক্ষ্ণ শ্লেষ-জর্জরিত ছবি। নায়ক ফ্রান্সিস অন্তিমে সকলকেই অস্বীকার করবে। সে বহুদিন ব্যবহৃত কুকুরের ছদ্মবেশ যেই উন্মুক্ত করবে তখনি সকলে পশুতে পরিণত হয়ে যাবে। নাটকের ভাষায় পদ্য ও গদ্যের সুষ্ঠু সংমিশ্রণ। 'অন দ্য ফ্রনটিয়ার'-এ অতিনাটকীয়তার বাস্তবতা প্রথমে স্তম্ভিত করে। পর্দা উঠতেই দেখা যাবে কোরাসের মাধ্যমে আট-জন শ্রমিক দলবদ্ধভাবে যেন কারখানার গেট খোলার জন্য অপেক্ষা করছে:

> দেওয়ালের ঘড়ি বিদ্যুতে করে টিকটিক
> ভাইটি আমার শরীর মন যে বেঠিক
> সাইরেন বাজে আটটায় আর দুপুরে
> বোনটি বিদায়, শীঘ্রই যাব মৃত্যুলোকের সুদূরে।

কাব্যের বিষয়বস্তু অতিবাস্তব—ব্যাঙ্ক মালিক, মিল মালিক, কাঁটা তার, মোটর গাড়ীর চাকা, হাত বোমা, সবই আছে। কিন্তু 'এ্যাসেন্ট অভ এফ. সিক্স' (*Ascent of F.* 6) নামক দু' অঙ্কের ট্রাজিডিতে বাস্তবতা ও সাঙ্কেতিকতার সুসম সমন্বয় দেখা যায়। একটি রাক্ষসী পর্বত (এফ. সিক্স) বিজয়কে কেন্দ্র করে নাটকের কাহিনী গড়ে উঠেছে। পর্বতারোহী দলের নায়ক, 'scholar and man of action', মাইকেল র‍্যানসাম আচম্বিতে থেমে গেলেন তুষারাবৃত এক (তিব্বতী ?) মঠের সামনে, শেষ পর্যন্ত অবশ্য তিনি শীর্ষে পৌঁছতে সমর্থ হলেন। সেখানে এক রহস্যময়ী নারীর (যিনি

আসলে র‍্যানসামের জননী) পদতলে তাঁর মৃত্যু। (ইবসেন-এর 'পীয়ের জিন্ট'-এর পরিণতি স্মরণীয়)। এ'র ঐক্যতান মন্তব্য তাদের জীবনের বৈচিত্র্যহীনতাব প্রতিভাস। নেতৃত্বের সাফল্য ও ব্যর্থতার প্রতীকী কল্পনা বৈশিষ্ট্যের দাবী রাখে। ইডিপাস কম প্লেক্সের স্পর্শও আছে। 'দ্য ডগ বিনিদ দ্য স্কিন' নাটকের বাগ্‌পবিমণ্ডল কখনো আন্তবিকতায় কাব্যময়, আবার কখনো কৌতুকে উজ্জ্বল। এই নাটকে এক বাবনাবী মৃত্যু দণ্ডে দণ্ডিত এক তরুণেব 'এ্যাডনিস' আদিরূপেব উপলক্ষ্যে গেয়ে উঠবে,—

উনিশের বেশি হয়নি বয়স তার
ভিটামিন 'এ'তে ভবাট শরীব যাব।

আবার 'অন দ্য ফ্রনটিয়াব'-এ গদ্যভাষায় কাব্যের আবেগঃ 'মহিলাগণ (কিম্বা আপনাদেব ভগ্নী বলে ডাকব ?) জাতীয় শোকের এইদিনে, আমার নাবী হৃদয় আপনাদেব জন্য রক্তাপ্লুত হচ্ছে, আমিও তো সন্তানেব মা !' তবে অডেনের নাট্যভাষায় আবেগগত গভীরতার সঙ্গে বৌদ্ধিক বিশ্বাসের সাযুজ্য ঘটেছে। ইশাবউড ও অডেন গোষ্ঠীব এককালীন সভ্য স্টিফেন স্পেনডার 'ট্রায়াল অভ এ জাজ' নাটকে জর্মনীর লাল কালো বন্দীদের কোবাসের প্রতীকী অনুপ্রবেশ ঘটেছে ফাসীবাদ ও অন্যান্য বাজনৈতিক মতবাদের আধুনিক পটভূমিকায়।

বিচারের মৃত্যুই আলোচ্য নাটকেব মূলকথা। রাজনৈতিক চাপে পড়ে এক বিচারক নাৎসী ও ফাসী সৈন্যদের কয়েকজনকে এক ইহুদী হত্যার জন্য যে সাজা দিয়েছিলেন তা পাল্টে দিতে হ'ল। অথচ অল্প দোষে দোষী কিছু সাম্যবাদীকে গুরু শাস্তি দিলেন। বিচারকের বিচার হ'ল অচিরেই। তাঁর মৃত্যুববণ অবশ্য বীরোচিত। নাটকের কাব্যছন্দের গতি সাবলীল নয়, তর্ক-বিতর্কে ভারাক্রান্ত। সংলাপের কাব্যঝংকার সমতাহীন। অনেক সময় সাধারণ শ্রোতার শ্রুতিগোচর নয়। অবশ্য ব্যতিক্রমও আছে। সর্বোপরি একটি

বলিষ্ঠ সঙ্গীতের প্রতিধ্বনি মনকে উত্তেজিত ক'রে রাখে। সেসিল ডে লিউস-এর 'নোয়া এ্যাণ্ড দ্য ওয়াটার্স' নাটকেও সাম্যবাদী বিপ্লবের জয় ঘোষণা। ইংলণ্ডে রচিত অল্প কয়েকটি সাম্যবাদ-উদ্ভূত সার্থক নাটকের মধ্যে গণ্য এই নাটক।

প্রথমেই যে গুণটি ক্রিস্টোফার ফ্রাই-(১৯০৭—)-এর নাটক 'ভেনাস অব্জারব্ড' ও 'দ্য লেডি ইজ নট ফর বার্নিং'-এ চোখে পড়ে ও মনকে স্পর্শ করে তা হ'ল যাদু ভাষার মন-রঞ্জিনী শাব্দিক-বিন্যাস। প্রতিটি লাইনই যেন রূপসী ও তার অঙ্গে অঙ্গে হীরক-চূর্ণের দ্যুতি। নীল আকাশে বিদ্যুৎ চমকের মতই স্বর্গ-লুণ্ঠিত উপমা-অলঙ্কারের আকস্মিক অনুরণন। অসাধু বেলিফ রিডবেক তার কন্যা পারপেট্যুয়া অনেক বছর পরে প্রথম আমেরিকা থেকে ফিরে আসায় উচ্ছ্বসিত ঃ

'আজ সকালে আমার মন
নেবুলা সম হাল্কা এখন।'

'কুমারীত্বের চোখ-ধাঁধানো তুষার ঝড়', 'মৃত্যুর রঙে পাতাগুলি হ'ল রাঙা' ইত্যাদি মধ্যবয়স্ক, সুসংস্কৃত ডিউকের উক্তি স্বচ্ছতায় মুক্তা-উজ্জ্বল।

'ভেনাস অবজারবড্'-এর কাহিনীতে কিছু বৈচিত্র্য আছে। সদ্য আমেরিকা ফেরৎ পারপেট্যুয়ার প্রেমে ডিউক (যাঁর তিনটি ভূতপূর্ব রক্ষিতা তখনও তাঁর জন্য অপেক্ষমানা) ও তাঁর পুত্র উভয়েই কাতর হ'ল। তারপর ডিউকের রক্ষিতাদের অন্যতমা রোজাবেল ফ্লেমিং-এর ঈর্ষায় তাঁর ঘরবাড়ী পুড়ে যাবে এবং তাঁর ও পারপেট্যুয়ার জানলা গলিয়ে পলায়ন। জাপানী লণ্ঠনের আলোয় জোনাকি-জ্বলা বাগানে ডিইক তাঁর পুত্রের হাতে পারপেট্যুয়াকে সমর্পণ করবেন। বাক্পটুতা ব্যতীত ফ্রাইয়ের আর একটি গুণ ইচ্ছাকৃত bathos সৃষ্টি। ডিউক ও তাঁর এক রক্ষিতার 'গ্রহণ' মুহূর্তে চাঁদের ভূমিকা সম্বন্ধে কথাবার্তা উল্লেখযোগ্য ঃ

জেসী: চাঁদ যখন সরে যাবে সে কি আমাদের তার ছায়া থেকে বেরিয়ে আসতে দেখবে? আমরা কি সত্যই চাঁদের মতই সুন্দর, প্রশ্নটা চাঁদের দিকটা ভেবে বলছি।

ডিইক: আমাদের তো ধার করা কিরণছটা। তবু আকাশের এত গ্রহ, নক্ষত্রের গুচ্ছ গ্রন্থন-মাঝে জেসী তুমি জ্বল জ্বল কর।

জেসী: তুমি তো আমায় আত্ম-সচেতন করে তুলছ।

ডিউক: আমরা হেথায় যেন নোংরা প্লেটেব মত নিষ্প্রভ, আর হোথায় কত চমকাই। এটাও বিচার্য।

এস স্বর্গের কাছাকাছি·····আলাদা ধরলে আমাদের কাদার দিকে তাকিয়ে থাকা; শুধু দুজনে, একত্রে, দূব থেকে, আলোয় আমরা বেড়ে উঠব।······

জেসী: ভাবতে ভাল লাগে—আমি যেন হেথায় কোন সুন্দর তরুণ দম্পতির চোখে এক টুকবো আলো। তাবা বলবে, 'ঐ যে সেই বড ভল্লুকটা', আর ঐ দেখ বুড়ী জেসী, চারিংক্রশ হোটেলের ঠিক ওপবে, নিচের দিকে বেঁকে দাঁড়িয়ে।

অবশ্য এই বাক্যসজ্জা ও anti-climax একটি উদ্দেশ্য সাধনের উপায়মাত্র। উদ্দেশ্য হ'ল 'ভেনাস অবজারবড'-এ বাঞ্ছিত প্রভাবের একটি সামগ্রিক পরিমণ্ডল রচনা করা। এই নাটকে কোন তিক্ততা নেই; নেই কালাতিক্রম পথে কোন বিরুদ্ধ সংগ্রাম। আছে ধ্বনিত যৌবন ও বসন্তের শেষ রাগিনীর সুর। মমের 'লার্জার দ্যান লাইফ' ('থিয়েটর') নাটকের সঙ্গে এই নাটক তুলনীয়, বিশেষ ক'রে ডিইকের অবাস্তব ও কৃত্রিম স্বকল্পিত জগতেব সঙ্গে মমের অভিনেত্রী জুলিয়া ল্যামবার্ট-এর জগৎ তুলনা করা চলে।

নাটক যে মহৎ সাহিত্যের প্রাসাদ কোঠায় পৌছতে পারে তার প্রমাণ ফ্রাই-এর নাটক 'এ স্লিপ ফর প্রিজনাস'। অবশ্য নাটকটি আমেরিকা ও ইংলণ্ডের গীর্জাঙ্গণে অভিনীত হওয়ায় জনমনোরঞ্জনে ব্যর্থ হয়েছে। প্রতীকধর্মী নাটকের গাঠনিক পুনরুক্তিও কিছুটা দায়ী, আর অংশত দায়ী সংলগ্ন গীর্জার প্রার্থনা সঙ্গীতের বাধায়

অভিনেতাদের অসুবিধা। মুক্তাঙ্গনের স্বাধীন পরিবেশে দর্শকের আনুষ্ঠানিক অংশ গ্রহণেই মনে হয় আলোচ্য নাটকের অভিনয়ে অধিক সার্থকতা। নাটকের চরিত্র কেইন ও আবেল, এব্রাহাম ও আইজাক, ডেভিড ও এ্যাবসালম, শাদ্রাক, মেশাক, আবেদ নেগো—সকলেই সুচিত্রিত, যদিও মাঝে মাঝে অনাবশ্যক আধিবিষ্ঠক (metaphysical) বোঝায় ভারাক্রান্ত মনে হয়। কিন্তু একটি স্বপ্ন-কৌশলের সূতোয় তারা সহজে বাঁধা নেই—যার দ্বারা সৈন্য শিবিরের পিছনে এক গীর্জার চারটি যুদ্ধবন্দী পর্যায়ক্রমে পরস্পর আবদ্ধ স্বপ্ন দেখবে ও যার মাধ্যমে তারা বাইবেলের নানা চরিত্রের ভূমিকায় অভিনয় করবে। স্বপ্নের গতি অবশ্য সেই পথে নির্বাধ নয় যেখানে নাট্যকার বাঁচার নতুন পথ দেখাচ্ছেন বা খ্রীস্টীয় আদর্শকে সমর্থন করছেন। নাট্যকারের সমস্যার সংজ্ঞা নিরীক্ষা তাঁর নিজের ভাষায় জানাই ঃ

> To be strong beyond all [evil] action is the strength
> To have. But how do men and forbearance meet ?···
> But where, in the maze of right and wrong,
> Are we to do right action ?

'লেডিজ্ নট ফর বার্নিং' কিন্তু দর্শকদের কাছে প্রশংসা পেয়েছে। কারণ এই নাটকে কাব্য ও কৌতুক অনেকদিন পরে বন্ধুভাবে হাত মিলিয়েছে। যদিও ফ্রাই-এর স্বভাবে কাব্য ও কৌতুক দুয়েরই অতিরঞ্জন। তাই এলিয়ট একদা সকৌতুক মন্তব্য করেছিলেন, 'If the youngman wants to be a poet, he must first learn to be less poetical.'। তুলনামূলকভাবে বিচার করলে এর চরিত্র চিত্রণ ও নাট্যকর্ম অনেক দুর্বল। কবিতার পংক্তি রচনায় ও শব্দচয়নে নাট্যকার অভিনেতার সংলাপ কথনের সুবিধা-অসুবিধার প্রতি লক্ষ্য রাখেন নি। তিনি নিজেই ভূমিকায় স্বীকার করেছেন 'written down this way because I find it convenient'.

'ভেনাস অবজারবড্', 'লেডিজ্ নট ফর বার্নিং' ও 'এ ফিনিক্স টু ফ্রিকোয়েন্ট'—তিনটি নাটকেরই এই সমস্যা। ফ্রাই-এর মূল উদ্দেশ্য নাটকের মধ্যবিন্দুতে একজন মুখপাত্র থাকবে যে ঘোষণা করবে জীবন একটা বিরাট অলৌকিক ঘটনা ; যেখানে আছে আনন্দ, আছে বিশ্বাস। তবে এ আনন্দ আর বিশ্বাস অভিব্যক্ত হবে আধুনিক কাব্য-শৈলীর বিচিত্র কথামালায়। 'দ্য লেডিজ্ নট ফর বার্নিং'-এর নায়ক মেনডিপ্ বলছে ঃ

'...Flesh
Weighs like a thousand years, and every morning
Wakes heavier for an intake of uproariously
Comic dreams which smell of bane'.

অথবা ঃ

'If existence will
Molest a man with beauty, how can he help
Trying to impose on her the boundary
Of his two bare arms ?'

কাব্য-নাট্যের দ্বিতীয় মহাযুদ্ধোত্তর রেনেশাঁসে আর যে কয়জনের নাম উল্লেখযোগ্য তাঁরা হলেন রোনাল্ড ডানকান, নর্মান নিকলসন, এ্যানি রিডলার, পিটার য়েটস্, ম্যাক্ডোনাঘ, চার্লস উইলিয়ামস, জন হিদ্, ম্যাকনিস ও রবার্ট বোল্ট।

রোনাল্ড ডানকান-এর 'দ্য আনবেরিড ডেড' কয়লা খনির ধর্মঘটকে বিষয়বস্তু ক'রে রচিত নাটকগুলির মধ্যে শ্রেষ্ঠ নাটকরূপে পরিগণিত। তাঁর অপর একটি নাটক 'দিস ওয়ে টু দ্য টুম'কে তিনি নিজে 'masque' বলেছেন। রেমণ্ড উইলিয়মস এই নাটকটিকে অপছন্দ করেন, তবু তাঁরই মতে নাটকে আছে 'qualities of showmanship....merited commercial success'। কাব্য-নাট্য সম্পর্কে ডানকান-এর একটি মত এখানে উল্লেখ করা অবান্তর

হবে না : 'It is the function of the theatre to express not merely what a character would say in a given situation, but what he might say if he were given a poet's power of expression.' ক্রিস্টোফার ফ্রাই-এর টমাস মেনডিপের চিন্তা-বিলাস মনে পড়ে, 'what a wonderful thing is metaphor!' সেক্সপীয়রের 'রিচার্ড দ্য সেকেণ্ড'-এর ললিত অনুভূতির কল্পনা-ছবিগুলিও স্মরণীয়।

'দ্য ওল্ড ম্যান অভ দ্য মাউনটেনস্' নাটকটিই বোধহয় নর্মান নিকলসন-এর সবচেয়ে জনপ্রিয় নাটক। ওয়েস্টমর ল্যাণ্ডের পটভূমিকায় ইলিজা'র কাহিনীর আবেদন ও গ্রামীণ ভাষার নাটকীয়তা মারক্যুরি থিয়েটরে একদিন প্রচুর দর্শক আকর্ষণ করতে সমর্থ হয়েছিল। দর্শক আকর্ষণে অসমর্থ হলেও নিকলসন-এর 'প্রফেসি টু দ্য উইণ্ড' নাটকের মৌলিকতা ও নাটকীয় সম্ভাবনা, বিশেষ করে কল্পিত ভবিষ্যতের পরমাণু-অধ্যুষিত সভ্যতার ছবিটি মনে রাখবার মত।

এ্যানি রিডলার-এর বাইবেলীয় কাহিনী 'কেইন' নাটকে এবেল-এর হত্যা-দৃশ্যটি নাট্যকারের শক্তি ও কল্পনার পরিচয় বহন করে। কিন্তু কৌশলে উৎকণ্ঠা সৃষ্টি, অতর্কিত আক্রমণ, পরক্ষণের অনুতাপ যখন নাটককে জমিয়ে তোলে তখন কেইনের সঙ্গে ইভের পরবর্তী সাক্ষাৎ ও সংলাপ নাটকীয় গতি ও উত্তেজনাকে হঠাৎ-ই যেন শ্লথ ও শীতল করে আনে। একটি সংলাপের আরম্ভে আছে ইভের প্রশ্ন : 'where is Abel ?' ও-এর উত্তরে, 'Abel is dsad' ইত্যাদি দীর্ঘ সাত লাইনের ভাষণ, যখন ইভকে একমুহূর্তের জন্য কোন শব্দ উচ্চারণেরও সুযোগ দেওয়া হয়নি। এ যেন বিতর্ক সভার দৃশ্য, নাটক নয়। রিডলার-এর 'দ্য স্যাডো ফ্যাক্টরী' নাটকের মৌলিকত্ব প্রশংসিত হয়েছে। অনেকটা 'নেটিভিটি প্লে'র মত। একজন সমালোচকের মতে : 'the most important movement in

the theatre today…a reaffirmation of the poetic aspect of our common life'। আরেকজন বলেছেন, 'it is a parable of a would be progressive director'।

ডোনাঘ ম্যাকডোনাঘ-এর 'হ্যাপী এ্যাজ ল্যারী', পিটার য়েটস্-এর ঐতিহাসিক পদ্য-ছন্দের পরীক্ষা-সফল 'দ্য এ্যাসাসিন', লুই-ম্যাকনিস-এর 'দ্য ডার্ক টাওয়ার', 'আণ্ডার মিল্কউড' (গদ্য-ছন্দের কাব্য-নাট্য), চার্লস উইলিয়মস্-এর 'টমাস ক্র্যানমার অভ ক্যাণ্টারবেরি' ও হিদস্টবস্-এব 'টকিং টু এ্যাস' ও রর্বাট বোল্ট-এর 'এ ম্যান ফর অল সিজন্স্ (গদ্যে লেখা কাব্য-নাট্য) কাব্য-নাট্যের ইতিহাসে উল্লেখযোগ্য অবদানরূপে বিবেচিত হয়।

দুঃখের বিষয় ইংলণ্ডের রঙ্গমঞ্চে কাব্য-নাট্যের জনপ্রিয়তা ক্রমশঃ ক্ষীণতর হয়ে আসছে। ১৯২৮ সালে 'এ ডায়ালগ অন ড্রামাটিক পোয়েট্রি'তে এলিয়ট যে কথা বলেছেন সে কথা যেন নাট্যরসিক মহল ভুলে না যান: 'the tendency, at any rate, of prose drama is to emphasise the ephemeral and superficial, if we want to get to the permanent and universal we tend to express ourselves in verse.'

কাব্য-নাট্য ও এলিয়ট

টমাস স্টানস´ এলিয়ট (১৮৮৮-১৯৫৩)-এর সমালোচনার অন্তঃশীল ঐতিহ্য চেতনা, নৈর্ব্যক্তিক মতবাদ ও 'পোড়ো জমি'র (*The Waste Land*) আধুনিক কাব্য শৈলী আমাদের দেশের নবযুগের লেখকগোষ্ঠীকে একদিন গভীরভাবে প্রভাবিত করেছিল। রবীন্দ্রনাথ থেকে বিষ্ণু দে ও হাল আমলের কিছু কবি তাঁর কবিতার অনুবাদ করেছেন, বিশেষ ক'রে 'পোড়ো জমি'র দু-একটি সার্থক বাংলা রূপান্তর সম্প্রতি চোখে পড়েছে। মাত্র ইদানীং তাঁর নাটক সম্বন্ধে সামান্য একটু কৌতূহলও দেখা দিয়েছে। কিন্তু ইংলণ্ডে বহুপূর্বেই এলিয়টকে আধুনিক কাব্যনাট্যের কুলগুরুরূপে বরণ করা হয়েছিল।

এলিয়ট কাব্য-নাট্যের সমর্থনে বহু চিন্তা-উদ্রেককারী নিবন্ধ লিখেছেন, তন্মধ্যে 'দ্য পসিবিলিটি অভ এ পোয়েটিক ড্রামা' (১৯২০), 'দ্য নিড ফর পোয়েটিক ড্রামা' (১৯২৮), 'এম্‌স্‌ অভ পোয়েটিক ড্রামা' (১৯২৮), 'পোয়েট্রি এ্যাণ্ড ড্রামা' (১৯৫০) ও 'দ্য থি ভয়েসেস্‌ অভ পোয়েট্রি' (১৯৫৩) বিশেষভাবে উল্লেখযোগ্য। উৎসাহিত হ'য়েছেন আধুনিক কাব্য-নাট্য রচয়িতারা, তবে এলিয়টের কাব্য ও নাটক তথা কাব্য-নাট্য আন্দোলনকে যিনি মঞ্চের মাধ্যমে জনপ্রিয় করেছেন সেই ই. মার্টিন ব্রাউনকে আমাদের স্মরণে রাখতে হবে।

য়েট্‌স্‌-এর মতই এলিয়ট গীতিকবি ও নাট্যকার বটে, তবে য়েট্‌স্‌ 'ডেরড্রে' ও 'দ্য কাউনটেস্‌ অভ ক্যাথলীন'-এ যা পারেন নি, এলিয়ট তা করতে পেরেছেন। উনিশ শতকের প্রথম ভাগের অলংকার-ঝংকৃত বাগ্মিতার মঞ্চ-প্রথা, বর্ণাঢ্য বাক্‌ প্রকরণ ও সঙ্গীতময়তা, লোকভাষা-স্পর্শহীন বহুলতা পরিহার ক'রে তিনি কাব্যশৈলীকে যুগচিন্তার সাময়িকতার সঙ্গে আধ্যাত্মিক আদর্শের চিরন্তনতার সমন্বয়-সাধনের উপযোগী ক'রে তুললেন। তাই এলিয়টের নাটক সম্বন্ধে

ইংরেজী এবং অন্যান্য য়োরোপীয় ভাষায় অনেক বিদগ্ধ আলোচনা হ'য়েছে, হচ্ছে ও হবে। বর্তমান নিবন্ধের পরিপ্রেক্ষিতে তাঁর কয়েকটি খ্যাতনামা নাটকের বহিরে খাই শুধু স্পর্শ করা হবে, গভীরে যাওয়া সম্ভব হবে না।

এলিয়টের প্রথম নাটক 'সুইনে এগোনিস্‌টিস্‌' দক্ষিণ সমুদ্র-তীরবর্তী 'কুম্ভীর' দ্বীপের রোমান্সকে ভিত্তি ক'রে ব্যঙ্গ কৌতুকের নক্সা। এখানে যৌন কামনা ও নবমাংসভক্ষণ প্রথার একাত্মীকরণ হ'য়েছে। 'জ্যাজ'-মত্ততা, বন্য 'টম্‌টম্‌' তাল ও অবাধ যৌনচারিতা যদি আধুনিক জীবন হয় তা'হলে কি শুধু জন্ম, মৈথুন এবং মৃত্যু ('birth and copulation and death')—এই নিয়েই অস্তিত্বের পরিধি? প্রবক্তা সুইনের শেষকথাটুকু ভাবপ্রবণ অর্ধমত্ততায় যৌন-হত্যার স্বীকারোক্তি ঃ

I knew a man once did a girl in
Any man might do a girl in
Any man has, needs to, wants to
Once in a life time, do a girl in. (II)

ফাঁসির দুঃস্বপ্নের ভয়াবহতায় শেষ দৃশ্যের 'কোরাস'ও তাৎপর্যপূর্ণ ঃ

'And you wait for a knock
and the turning of a lock
For you know the hangman's
waiting for you.'

দুই খণ্ডাংশের সংযোজন ও আধুনিক কথ্যভাষা ও জ্যাজ ছন্দের সমন্বয়ে গঠিত এই নাটিকাটি বিস্ফোরক পদার্থে ভয়ঙ্কর। ('সুইনে এগোনিস্‌টিস'-এ ইসকাইলাস ও 'সেন্ট জন অভ দ্য ক্রশ' থেকে উদ্ধৃতি তাৎপর্যপূর্ণ।)

'দ্য ফ্যামিলী রিইউনিয়ন' ঐ একই ধারায় কল্পিত। হ্যারী তার পৈত্রিক বাড়ী 'উইস্‌উড'এ ফিরে এল। তার স্নায়ুবিকার যে সে

তার স্ত্রীকে হত্যা করেছে। জাহাজ থেকে পড়ে গেছে তার স্ত্রী? সে সত্যকারের হত্যাকারী কিনা সে কথা প্রমাণিত হয়নি, এক্ষেত্রে সে প্রশ্ন অবান্তরও। তার মানসিক দ্বন্দ্বই এখানে প্রধান বিবেচ্য। যেমন বায়রণের 'ম্যানফ্রেড' নাটকে। 'গথিক' উপাদানগুলি, যেমন পাপকলঙ্কিত অতীত, রহস্যময় কার্যকলাপ, অপরাধ, প্রেতাত্মা-বিঘ্নিত মহল, ভগ্নস্তূপ ইত্যাদি সবই আছে। হ্যারীর যন্ত্রণা শুধু বিবেক দংশন নয়। সে জানে দূষিত জগত কে আক্রমণ করেছে। যতই সে বাড়ীর কাছে আসে ততই 'a smell from another world'। আমরা দেখি হ্যারী কেমন ক'রে প্রেত ও প্রকোপসঙ্কুল ভয়াবহতা পরিপূর্ণভাবে অনুভব ক'রে তার কার্যকারণ বিশ্লেষণ করবে এবং অবশেষে, 'I must follow the bright angels'। এই সুখান্ত উদ্‌গতি-মনে করিয়ে দেয় বায়রণের ম্যানফ্রেডের গোল্ডেন 'কালোন' ও ফ্লেবারের 'হাসান'-এর 'গোল্ডেন জার্নি ('দাজ্ স্পোক জারাথস্ট্রা'...নীটসের সিদ্ধান্তও স্মরণীয়)।

মনে রাখতে হবে এলিয়টের দুটি মতের দুটি পথ—একটি মানবিক অপরটি ধর্মীয়। ইতিপূর্বে 'ওয়েস্ট ল্যাণ্ড' কবিতায় অতীত যুগের শক্তি ও সৌন্দর্যের এবং অপরপক্ষে, আধুনিক জীবনের ভ্রষ্টাচারকে একই সূত্রে গ্রথিত ক'রে তিনি ভাব ও ভাষা প্রকরণের বিচিত্র প্রয়োগে সফল হ'য়েছেন। আবার 'দ্য ফ্যামিলী রিইউনিয়নে'র মধ্যেও আছে আধ্যাত্মিক চিন্তার ফল্গুধারার সঙ্কেত যা পাপ ও প্রায়শ্চিত্তের কেন্দ্রগত বিষয়কে একটি অর্থবহ পরিপূর্ণতা দান করেছে। 'হটবাথ', 'গ্যাস-ফায়ার', 'ডেকচেয়ার', 'ককটেল' ইত্যাদি শব্দের ব্যবহারে আধুনিক পরিবেশ পরিস্ফুট হ'য়েছে। কিন্তু সংলাপের দুটি বাক্যের মধ্যবর্তী অলিখিত প্রচ্ছন্নতার অর্থও অস্পষ্ট নয়। এই নাটকের মগ্ন-চৈতন্যের উৎকণ্ঠা ইবসেনের 'রসমারসম'কে মনে করিয়ে দেয়। নাট্য-কাব্যের গদ্যময়তা অবশ্য নাটকের দুর্বল অংশ ব'লে নিন্দিত হ'য়েছে।

'দ্য ফ্যামিলী রিইউনিয়নে'র পূর্বে তিনি 'দ্য রক' ও 'মার্ডার ইন দ্য

ক্যাথিড্রাল' লেখেন। শেষোক্ত নাটকদুটি বিষয়বস্তুতে সনাতনী। 'দ্য রক' আধুনিক সমাজ ও গীর্জা সংস্থা বিষয়ক বর্ণাঢ্য গীতিনাট্য। কোরাসের কাব্যের আড়ালে সতর্কবাণীটি স্পষ্টঃ আমাদের ভদ্র আভিজাত্যের আড়ালে লুকিয়ে আছে 'কুকুরের দাঁত' ও 'বিড়ালের নখর'। কিন্তু এরও উপসংহার আলোর প্রস্তাবনা।

১৯৩৫ খ্রীস্টাব্দের সবচেয়ে বড় সাহিত্যিক ঘটনা 'মার্ডার ইন দ্য ক্যাথিড্রাল'-এর প্রকাশনা। এটি ক্যানটারবেরী ক্যাথিড্রাল-এর উৎসব উপলক্ষ্যে লিখিত। এখানে কোন নান্দনিক ঐতিহাসিক রঙের খেলা নেই। মধ্যযুগীয় একটি ধর্মীয় ঘটনার মাধ্যমে আধুনিক যুগ-চিন্তাকে ব্যাখ্যা করেছেন এলিয়ট। মূলতঃ নাটকটি প্রায় খ্রীষ্টীয় ধর্মতাত্ত্বিক প্রার্থনা অনুষ্ঠানের মত, যাতে দর্শক, শ্রোতা ও পাঠকেরা জ্ঞাত বা অজ্ঞাতসারে অংশগ্রহণ করে। বেকেট দর্শকদের উদ্দেশ্যে সোজাসুজি ধর্মোপদেশ জ্ঞাপন করবে। চারজন নাইট দর্শকদের বিশ্বাসভাজন হ'য়ে তাদেরই অভিনয়ের ভাগীদার ক'রে নেবে। এই নাটকে নবকলেবরে টমাস বেকেটের মৃত্যু পুনঃবর্ণিত। মহান আত্ম-বলির (martyrdom) মূলে শহীদের প্রাণের চেয়েও ঈশ্বরের ইচ্ছাশক্তির (will power) কাছে সঙ্কল্পের (will) বিসর্জনই বেশি মূল্যবান। তাই অনেক কাব্যপ্রেমীর মনে হয় আলোচ্য নাটকটির দ্বারা এ যুগে হ্যামলেটের আবেদন পুনঃ পরিবেশিত হ'য়েছে। শহীদ নায়কের উত্তরণ 'from Purpose through Passion to Perception' [ডোনোঘ্যুর ভাষায়, পৃ. ৮২,] এ কথাই মনে করায়। এ ক্ষেত্রে অবশ্য 'Thomas is the Church', 'the assasins are Society', বেকেট, 'a protagonist of Shakespearean or Greek calibre', সেই ঋষিসুলভ শহীদ-নায়কের প্রতিরূপ যে অহংতন্ত্রী মনোভাবকে জয় ক'রে বীরোচিত আত্মবলির গৌরবলাভ করতে সমর্থ হ'য়েছে। শ্রীমতী হেলেন গার্ডনারের ভাষায় 'how

christian can die'-এর প্রতিপাদন। নায়কের অন্তর্লোকেই শুধু সংকট-সংঘাত সীমায়িত নয়, কখনো কখনো একোক্তি (monologue) বা আত্মভাষণের মাধ্যমেও উচ্চারিত ও সমাজতত্ত্বেও বিস্তৃত। অপর পক্ষে টেনিসনের নাটক 'বেকেট'-এ (১৮৮৪) বা তারও পূর্বে লিখিত ডালির ঐ নামীয় নাটকে (১৮৪০) আছে ধর্মীয় সংস্থা ও রাজশক্তির মধ্যে সংঘর্ষের নাট্যক্রিয়া। অপরপক্ষে, '*Murder in the Cathedral* transcends the quantity of experience which is not christian.' (ডোনোঘ্যু) ও দেখা যায় 'the church struggling against society towards God' (রিচার্ড ব্ল্যাকমুর)। আসলে নাটকটি ভক্তিমূলক নীতি-নাট্য বিশেষ, কিন্তু গতানুগতিক পর্যায়ের নয়। দান্তে-সুলভ ঊর্ধ্বদৃষ্টির অনন্ত দর্শনের অভিব্যঞ্জনা দৃশ্যান্তরে বিধৃত। পরিচিত অভিজ্ঞতার বাইরে এক সাধু আত্মার আধ্যাত্মিক আত্মদ্বন্দ্বের ভিত্তিতে রচিত এক নাটকোত্তীর্ণ নাটক—কালজয়ী কাব্যগুণে সার্থক।

নাট্যকাব্যের ইতিহাসে আলোচ্যমান নাটকে কোরাসের সার্থক প্রয়োগনৈপুণ্য এলিয়টের প্রতিভার এক গৌরবময় স্বাক্ষর। এই কোরাসে সোফোক্লিয়ান ট্রাজিডির সংযমের সঙ্গে এলিয়টের বাক্প্রতিমার সারথ্য নাটকটিকে এ যুগের শ্রেষ্ঠ নাট্য-কাব্যরূপে পরিগণিত করেছে।[১]

১ গ্রীক নাটকে নৃত্যগীতরত স্ত্রী-পুরুষের একটি পৃথক দলের কাজ ছিল মঞ্চের উপরিভাগে নাট্যক্রিয়া সম্বন্ধে দর্শকের মনে দলনেতার নাট্য উৎকণ্ঠা সৃষ্টি করা। আমাদের প্রাচীন যাত্রায় যেমন 'বিবেক', 'দোহার' ইত্যাদির ভূমিকা বা কিছু পূর্বের নাট্যাভিনয়ে ঐকতানের যে ভূমিকা ছিল। রবীন্দ্রনাথের রাজা নাটকে ঠাকুর্দার দলের যে দায়িত্ব, কোরাসের ভূমিকাও তাই। অতএব স্বাভাবিক ভাবেই কোরাসের দায়িত্ব হ'ল নাট্য-ক্রিয়ার প্রভাব দর্শক ও শ্রোতার মনে বিস্তারিত ক'রে দেওয়া। এখানে বিংশ শতকের ইহমুখিতার ও অধর্মপ্রবণতার আতঙ্ক প্রকাশই কোরাসের মুখ্য ভূমিকা।

একথা বলছি ডোনোঘ্যুর মত প্রতিষ্ঠিত লেখকের নিম্নলিখিত মন্তব্যগুলি মনে রেখেই : '....is an unsuccessful play'. (p. 76) '...the coherence and integrity of the plot... are violated.' (p. 82) 'The organisation...is pedestrian.' (p. 79) 'Everything after Part One is structurally superfluous.' (p. 82)।[২]

শহীদ হওয়ার প্রলোভন থেকে মুক্তির প্রলোভনকে সহ্য করাই বেকেটের প্রথম কর্তব্য, কিন্তু পরক্ষণেই এই শহীদ-বাসনার শিকার হওয়া : 'The last temptation is the greatest treason
To do the right deed for the wrong reason.
বেকেট বুঝলেন সম্পূর্ণ আত্ম-সমর্পণের মধ্যেই শহীদ-গৌরব রয়েছে। তাই তিনি স্থির করলেন 'shall no longer act or suffer, to the sword's end', 'বার্নট্ নটন' কবিতাংশেরও একই কথা, 'release from action and suffering'। টমাস নিজেই স্বীকার করেছেন, 'the true martyr is he who has become the instrument of God, who has lost his will in the will of God and who no longer desires anything for himself, not even the glory of martyrdom.'

নাইটদের ভাষনের দু'টি উদ্দেশ্য : নাইটদের দ্বারা বেকেট হত্যার ফলে সমসাময়িক রাজনীতির প্রতি নাটকের তাৎপর্যময় ইঙ্গিত এবং 'shocking the audience out of their complacency,' *Poetry and Drama* নামক নিবন্ধে যেমন বলেছেন। এই চারজন নাইট চারজন টেম্পটরদের সমান্তরাল প্রতীক—মরালিটি নাটকের ডেভিলদের মত—যাদের মাঝে মাঝে মিউজিক হলের পরিবেশের স্পর্শ দেওয়া হয়েছে। তবে 'Religious Drama' সম্পর্কে নিবন্ধে এলিয়ট যা বলেছেন তা মনে রাখতে হবে, 'The

২ দ্রষ্টব্য : *The Third Voice.*

religious play is not a substitute for liturgical observance and ceremonial, but something different. It is a combination of religious with dramatic interest.'

রেমণ্ড উইলিয়মসও বলেছেন, 'Thomas' sermon and the knights' speeches serve only a didactic purpose in the play and are not relevant to the main design।

কোরাসের মাধ্যমে দর্শককে স্বীকার করিয়ে নেওয়া হবে যে, 'the sin of the world is upon our heads; that the blood of the martyrs and the agony of the saints is is upon our heads.' তাই Sean Lucy'র ভাষায়, 'the Chorus provide both background and counter point to the action [T. S. Eliot and the Idea of Tradition.'] সে যাই হোক, 'মার্ডার ইন দ্য ক্যাথিড্রাল'-এর বিষয়-কেন্দ্র নিঃসন্দেহে হল মানবের দেবত্বে রূপান্তর। 'দ্য এম্‌স অভ পোয়েটিক ড্রামা নামক নিবন্ধে এলিয়ট তাই বলেছেন, 'What poetry should do in the theatre is a kind of humble shadow or analogy of the Incarnation, whereby the human is taken up into the divine'. এই কাজ 'Contemporaneity' এবং 'antiquity'-কে সমান্তরাল রাখার কৌশলে, প্রাচীন কিংবদন্তীকে আধুনিক পরিবেশে মানিয়ে নিয়ে—'by giving a shape and significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history.' জয়েস 'য়ুলিসিস' উপন্যাসে এই কৌশলই অবলম্বন করেছেন, এলিয়ট 'ওয়েস্টল্যাণ্ড'-এ।

ব্যবসায়িক সাফল্যের দৃষ্টিভঙ্গী দিয়ে বিচার করলে একমাত্র ফ্লেকারের 'হাসান' ছাড়া 'ম্যারক্যুরী থিয়েটর' (নটিংহিল) ও

'ওল্ডভিক' মঞ্চে এত দীর্ঘ দিন ধরে আর কোন নাট্য-কাব্য অভিনীত হবার সৌভাগ্য লাভ করেনি।

এলিয়টের পরবর্তী নাটকগুলির মধ্যে 'দ্য ককটেল পার্টি' স্বমর্যাদায় বিশিষ্ট। এই নাটকে এলিয়ট তাঁর লৌকিক ও আধ্যাত্মিক দুটি জীবন-দর্শনের সমন্বয় করেছেন। স্যার হেনরি হারকার্ট-রাইলির চরিত্র আধুনিক মনস্তত্ত্ব ও সনাতনী পুরোহিত-কলার দ্বৈত-রঙে রঞ্জিত। কিন্তু বিজ্ঞান ও গোঁড়া মতবাদের সমন্বয় সাধন প্রচেষ্টা এখানে ব্যর্থ হয়েছে। এক মধ্যবয়স্ক ব্যারিষ্টার এডওয়ার্ড চেম্বারলিন কল্পনা করছেন যে অল্প বয়স্ক সিলিয়া কপ্‌ল্‌স্টেনের প্রেম-মুগ্ধ তিনি। কিন্তু তাঁর স্ত্রী যখন পার্টির দিন বিকালে তাঁকে ছেড়ে চলে গেলেন, তখন এডওয়ার্ড আবিষ্কার করলেন সিলিয়ার প্রতি তাঁর প্রেম অনর্থক আসক্তি। অবশ্য তিনি তাঁর স্ত্রীকেও ভালবাসতে পারেন নি। আসলে তিনি কাউকেই ভালবাসতে পারেন না। এত বেশি রকম আত্মকেন্দ্রিক মানুষের পক্ষে অপরের সুখশান্তির প্রতি মন দেওয়া সম্ভব নয়। কিন্তু স্ত্রী লাভিনিয়া ফিরে আসতে তিনি যখন এক মনস্তাত্ত্বিকের কাছে গেলেন (স্যার রাইলী) তখন দেখা গেল এডওয়ার্ড সম্পূর্ণ স্বাভাবিক হ'য়ে গেছেন। লাভিনিয়াও জটিল চরিত্র নয়। দু' একটি উপদেশেই তিনি ভারসাম্য ফিরে পেলেন। ফ্রাই প্রসঙ্গে আগেই বলা হয়েছে এলিয়ট ফ্রাইকে পরামর্শ দিয়েছিলেন নাটকে কবিত্বের আবেগকে একটু কম করতে—কীটস্‌ যেমন শেলিকে তাঁর বিস্তারিত পাখাকে একটু গুটিয়ে আনতে পরামর্শ দিয়েছিলেন। এলিয়ট নিজে কিন্তু অনেক সময় ঐ নীতি রক্ষা করতে পারেন নি। 'দ্য ককটেল পার্টি'র ভাষা সম্বন্ধে তিনি বলেছেন এই নাটকে তিনি কাব্যিক ভাষা পরিহার করেছেন।[৩]

৩ *Selected Prose*, p 83.

এই নাটক থেকে কয়েকটি পংক্তি উদ্ধৃত ক'রে প্রমাণ করা যায় সর্বত্র তিনি তাঁর ঘোষিত সঙ্কল্প অনুসরণ করেন নি।

'Where the walls
Of Magnus Martyr hold
Inexplicable splendour of Ionian white and gold.'

* * *

'The voice returns like the insistent out of tune
Of a broken violin on an August afternoon.'

* * *

'Now that lilacs are in bloom
She has a bowl of lilacs in her room.'

এই প্রসঙ্গে ডেনিস ডোনোঘ্যু দ্বিতীয় অঙ্কে সিলিয়ান ও হেনরীর কথাবার্তায় সিলিয়ার সংলাপ উদ্ধৃত করেছেন।[৪]

নিম্নলিখিত কথাবার্তার বিষয় আপাততুচ্ছ হলেও কাব্যলোকের রহস্য-নিঃশ্বাস-মুখর বিচিত্র পক্ষধ্বনি দূরশ্রুত। অপরাহ্নে এডওয়ার্ডের বাড়ীতে পার্টি চলছে। সুরাপাত্রের ঝন্‌ঝনা, পরচর্চা, কৌতুকহাস্য, সুসজ্জিত নরনারীর আনাগোনার মাঝখান থেকে জানা গেল লাভিনিয়া উধাও। তখন পার্টির এক অংশের বাক্যালাপ:

আলেক্স: ডেলিয়া ভেরিনডার? তারই তিনটি ভাই ছিল না?

জুলিয়া: ক'টি ভাই? মনে হয় দু'জন।

আলেক্স: না, তিন ভাই ছিল। কিন্তু তৃতীয় ভাইকে জানতে পারবে না। তাকে তারা স্তব্ধ ক'রে রেখেছিল।

জুলিয়া: ওহো, তুমি তার কথা বলছ।

আলেক্স: সে তো একটা জড়ভরত ছিল।

জুলিয়া: আরে না, জড়ভরত নয়। নিরীহ মানুষ।

আলেক্স: তবে তাই, নিরীহ।

জুলিয়া: খুব ভাল ঘড়ি সারাতে পারত, আর অদ্ভুত শ্রবণ শক্তি। আমার দেখা একমাত্র লোক যে বাদুড়ের ডাক শুনতে পেত।

৪ *The Third Voice*, p. 133

পিটার: বাদুড়ের ডাক শোনা?

জুলিয়া: সে বাদুড়ের ডাক শুনতে পারত।

সিলিয়া: কিন্তু তুমি কি ক'রে জানলে যে সে বাদুড়ের ডাক শুনতে পারত?

জুলিয়া: সে তাই বলত। আমি তাকে বিশ্বাস করতাম।

সিলিয়া: কিন্তু সে যদি এত⋯ ⋯নিরীহ-ই ছিল, তাকে বিশ্বাস করলে কি ক'রে? সে হয়ত এটা কল্পনা করত।

জুলিয়া: ডারলিং সিলিয়া, এত সন্দেহের দরকার নেই। আমি তাদের উত্তর দিকের দুর্গে একবার ছিলুম। কি কষ্টই পেয়েছে। তার জন্যে তাদের একটা দ্বীপের খোঁজ করতে হ'য়েছিল যেখানে কোন বাদুড় ছিল না।⋯⋯

এই দৃশ্যে দর্শকরা অনুভব করবে তুচ্ছ বিষয় নিয়ে অসংলগ্ন কথার আড়ালে যেন কি গূঢ়ার্থ লুকিয়ে আছে, যেন শোনা যাবে বাদুড়ের কদর্য, কালো, অন্ধ পাখার রহস্যময় পক্ষধ্বনি।

'দ্য কনফিডেনসিয়াল ক্লার্ক' নাটকের প্লটসর্বস্বতা লক্ষণীয়। প্রধান চরিত্র যুবক কলবি সিম্পকিন্‌স্‌ ভূতপূর্ব অর্গান বাদক। তাকে দয়ালু বৃদ্ধ এগারসন-এর স্থানে স্যার ক্লড মূল হ্যামার-এর বিশ্বস্ত করণিক রূপে নিযুক্ত করা হয়েছে। ধনী স্যার ক্লড মনে করেন কলবি তাঁর অবৈধ সন্তান। মূল হ্যামার-এর সংসারে আরো দু'জন পিতৃপরিচয়হীন মানুষ আছে—চঞ্চলা লুকাস্তা এনজেল ও সদাব্যস্ত স্টক ব্রোকার কাগান। লুকাস্তা ও কলবি'র পূর্বরাগের পালায় বাধা পড়ল যখন কলবি জানতে পারল তাদের উভয়ের পিতা একই ব্যক্তি। স্যার ক্লডের স্ত্রী ইলিজাবেথ জানালেন শ্রীমতী গুজার্ড-এর হাতে কলবি টেডিংটনে মানুষ হ'য়েছে এবং ঘোষণা করবেন যে সে তাঁর অবৈধ সন্তান, তাঁর স্বামীর নয়। (মনে পড়ে যুরিপিডিস-এর 'ইওন',-এর কাহিনী।) আসলে কলবি বোধহয় লেডি ইলিজাবেথ বা স্যার ক্লড কারুরই সন্তান নয়, যদিও রহস্যময় কাগানের জনক শেষপর্যন্ত আবিষ্কৃত হ'ল। তিনটি অঙ্ক ব্যয়িত হ'য়েছে চরিত্রগুলিকে নির্ণয় করতে, পিরানদেল্লোর 'প্যাসিম'-এ যেমন। কিন্তু 'তারা কি',

এটাই বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ। অর্থাৎ আমরা যা হতে চাই তার সঙ্গে আমরা যা হয়েছি তার একটা সামঞ্জস্য থাকবে। তাহ'লে কাহিনীর 'মরাল' বা নীতি উপদেশ হ'ল প্রতিভা সম্পন্ন ব্যক্তির জন্য পিতৃ-পরিচয়ের প্রয়োজন নেই। আত্মপরিচয়ই তাদের নিজেদের জন্য বিশিষ্ট আসন দাবী করার পক্ষে যথেষ্ট। কিন্তু বাকি সাধারণেরা তাদের মাতৃপিতৃ-পরিচয়েই চিহ্নিত হয়ে থাকবে।

লণ্ডনের সমালোচকেরা সমস্বরে 'কনফিডেন্সিয়াল্ ক্লার্ক'কে 'কমেডি' বলেছেন। কিন্তু লেডি ইলিজাবেথকে বাদ দিলে, যাঁব প্রথম প্রেমিক গণ্ডার দ্বারা আক্রান্ত হয়েছিলেন, এই নাটকে খুব কমই কৌতুককর পবিস্থিতি উপভোগ কবা যায়। সত্যকথা বলতে কি, এলিয়ট প্রাসঙ্গিক অথচ আজগুবি আকস্মিক মুহূর্তসহ 'কমিক স্পিরিট' উদ্রেক করেন কিছু গভীর তাত্ত্বিক কাঠিন্যকে প্রচ্ছন্ন রাখার জন্যই।

আরো মনে হয়, এলিয়টের নাট্য-প্রতিভা দর্শক মনকে উত্তেজিত করার উপযুক্ত নয়, তিনি উত্তেজনাকে প্রশমিত করতে জানেন। অবশ্য কোন একটি বিশেষ শব্দের ব্যবহারে তিনি কোন চবিত্রেব নিঃসঙ্গতা বা দূরস্থিতি অপূর্ব দক্ষতায় মঞ্চালোকে প্রদীপ্ত করতে সক্ষম। যেমন এগাবসন চরিত্র, ভূমিকা অভিনেতার কাশি, চোখ টেপা, জিভের শব্দ দ্বারাই চকিতে উদ্ভাসিত হতে পারে।

লক্ষ্য করার বিষয়, নাটকটির পরিণাম একটি সামান্য উদ্ভট ঘটনার ওপর নির্ভরশীল। শ্রীমতী গুজার্ড স্যার ক্লডকে (সুবিধার্থে তখন কানাডায়) যে চিঠি লেখেন তা তাঁর হাতে পৌছায়নি। ঐ চিঠিতে তিনি জানান যে স্যাব ক্লডের গর্ভবতী রক্ষিতা মাবা গেছেন। এলিয়ট মনে রেখেছিলেন নিশ্চয় যে রোমিও-জুলিয়েটের de'nouement বা গ্রন্থিমোচনের মূলেও চিঠির গোলমাল। নাটকের সংলাপও সাদামাটা, চিত্তাকর্ষক নয়। তবুও নাটকটিকে অসাধারণদের সারিতে বসিয়ে বিচার করা হ'য়েছে। ইউরিপিডিস-এর 'ইঅন'-এর সমস্যা এলিয়টকে এই নাটক রচনায় প্রেরণা দিয়েছে।

বস্তুধর্মী প্রকরণ-বৈচিত্র্যে 'এলডার স্টেট্স্‌ম্যান' নাটকটিও বৈশিষ্ট্য-পূর্ণ—রূপকল্পের অর্থবহতায় ('The laughter in the doorway, the snicker in the corridor, the sudden silence in the smoking room, স্মরণীয়।), শাব্দিক ভোজবাজী ও সচেতন প্রবাদ প্রয়োগ কৌশলের চমকে ('Forgery, I can tell you, is a mug's game····ইত্যাদি) ও পুনরুল্লেখের চাতুরীতে যা প্রায় parody বা 'লালিকা'র সমগোত্রীয় :

'······The many, many mistakes I have made
My whole life through, mistake upon mistake,
The mistaken attempts to correct mistakes
By methods which proved to be equally mistaken.'

আলোচ্যমান নাটকে সনাতনী ও প্রগতিশীল দুই এলিয়টের শিল্পীমনই প্রতিবিম্বিত। কামজ প্রেমের শারীরিকতাব মহিমা কীর্তন এলিয়টের কাছ থেকে প্রত্যাশাতীত প্রাপ্তি। পূর্ববর্তী অন্যসব রচনার যোগফলের চেয়ে বর্তমান নাটকেই তিনি 'love' শব্দটি বোধহয় সর্বাধিকবাব ব্যবহার করেছেন। অবশ্য নাটকের সাফল্যের জন্য এই সব গুণাগুণ যথেষ্ট নয়। দুর্বল দিকগুলিও ভুলে যাওয়া চলে না। যেমন, ভাবতীয় প্রেমগীতির বাসন্তিক আবেদনের গতানুগতিকতার সঙ্গে স্বাভাবিক ভাবেই এসে মিশেছে প্লটের মধ্যে কিছু অতিপ্রচলিত সাধারণত্ব। আঙ্গিকের সরলীকরণও খুব সুখের হয়নি।

লর্ড ক্ল্যাভাবটন, রাজনীতিজ্ঞ ও ব্যবসায়ী, আরোগ্য-নিকেতনে বিশ্রাম নিচ্ছেন। সঙ্গে তাঁর প্রিয় কন্যা। কিন্তু অতীত জীবনে জড়িত দুটি মানুষ, দুটি ঘটনা তাঁর বিবেককে পীড়িত করে, তখন তাঁর ব্যবহার তাঁর উপযুক্ত হয়নি। অতীতে যখন তিনি তরুণ শিক্ষার্থীরূপে একজনকে মোটর চাপা দিয়ে পালিয়ে গিয়েছিলেন, তখন এক ল্যাটিন আমেরিকা প্রত্যাগত বিত্তবান শঠ তাঁর সঙ্গে ছিল। দ্বিতীয় যন্ত্রণাদায়ক উপস্থিতি হ'ল এক বয়স্কা নর্তকী যাকে

তিনি বহুপূর্বে কুলত্যাগে প্রলোভিত করেছিলেন এবং প্রচুর অর্থ-যৌতুকে সন্তুষ্ট করে ছিলেন। তৃতীয় বিঘ্ন, তাঁর ছেলে, যে পিতার শাসনের বিরুদ্ধে বিদ্রোহাত্মক কার্যকলাপে লিপ্ত। ক্ল্যাভারটন তাঁর কন্যা ও তার প্রেমিকের কাছে তাঁর দোষ স্বীকার করে মনভার লাঘব করেছেন। তারপর রহস্যপূর্ণভাবে বীরোচিত মৃত্যু বরণের জন্য চলে গেলেন আরোগ্য নিকেতনের বিশাল বীচ বৃক্ষের ছায়ায়। দুই প্রেমিক এবার সাঙ্কেতিক ভাষায় তাদের মিলন উৎসব পালন করলো।

এখানেও স্পষ্টতঃ, সোফোক্লেস্-এর 'ইডিপাস এ্যাট কোলোনাস' নাটকের বিষয়বস্তু এলিয়টকে প্রেরণা দিয়েছে। উল্লিখিত গ্রীক্ নাটকেও অপরাধী, অপমানিত রাজা তাঁর পিতৃভক্ত কন্যাদের সঙ্গে নিয়ে 'পবিত্র কুঞ্জে'র উদ্দেশে যাত্রা করবেন। কিন্তু ইডিপাসেব হৃদয়ভেদী পাপবোধের জ্বালাময় আগ্নেয়গিরির তুলনায় ক্ল্যাভারটনের সামান্য দুর্বলতা ক্ষমার্হ অন্যায়ও তুচ্ছ মনে হয়।

যাইহোক, নাটকের শেষ অংশের হৈমন্তিক আভার ঘুমপাড়ানিয়া লাবণ্য আমাদের মনে করিয়ে দেয় যে এলিয়ট শুধু নাট্যকারই নন, কবিও। আজ এলিয়টকে ঘিবে কতই না জল্পনা-কল্পনা, সেক্সপীয়র ও শ'কে ঘিরে যেমন। তাঁকে বোঝার জন্য শুধু বোধহয় তাঁর নিজের কথাটাই আমাদের মনে রাখতে হবে:

'I am an Anglo-Catholic in religion, a Classicist in literature, and a Royalist in politics., এবং .. 'the only hopeful course for the world today is in truly Christian Society....'

'মার্ডার ইন দ্য ক্যাথিড্রাল'-এর সেই কোরাস-মন্ত্রের ছবি এলিয়ট জানার চাবিকাঠি:

Who fear the blessing of God, the loneliness
of the night of God, the surrender required,
the deprivation inflicted ;

Who fear the injustice of men less than the
justice of God ;

* * *

Lord, have mercy on us.
Christ, have mercy on us.
Lord, have mercy on us.
Blessed Thomas, pray for us.'

তবু ভালো যায় না 'ফোর কোয়ার্টেটস'-এর সেই নেপথ্যধ্বনি ঃ সময়ের সীমায় অনন্তের বন্ধনবোধ ও মৃতের অভিজ্ঞাপন যা 'tongued with fire beyond the language of the living' —এলিয়ট-এর সব নাটকেই প্রতিধ্বনিত। ভগবৎ গীতার 'মাফলেষু', নিস্পৃহতার মন্ত্র এবং প্রেমের মাধ্যমে মুক্তির বাণী তাঁর সব নাটকেই উচ্চারিত হয়েছে। চরিত্রগুলি আত্মত্যাগের প্রতীক, কারণ আত্ম-প্রতারণার জাল থেকে মুক্ত হ'য়ে তারা আত্ম-উপলব্ধির চেতনায় উত্তীর্ণ হয়, 'with the drawing of this Love and the voice of this Calling.' তাই 'দ্য এলডার স্টেট্সম্যান'-এর মোণকার প্রেমের ব্যাখ্যায় বিশ্বমানবতার মৌল নীতিই সমর্থিত ঃ

'…love within the light of which
All else is seen, the love within which
All other love finds speech.'

'এ্যাবসার্ড' নাটক : স্যামুয়েল বেকেট ও ইউজিন-ইওনেস্কো

ইওনেস্কোর জীবনভাষ্য প্রথমেই স্মরণ করি : 'কখনো কখনো আমরা প্রত্যেকেই অনুভব করেছি যে বিশ্বজগৎ যেন এক স্বপ্নমায়া, দেয়ালগুলি যেন আর পাথর-কঠিন নয় ; আর মনে হয়েছে আমরা যেন রঙ ও আলোয় গড়া শূন্য ত্রিভুবনের সব কিছু পরিষ্কার দেখতে পাচ্ছি।···মনে হয় না কি তোমার—যেন তুমি এক অজানা স্রোতের তীব্রতায় ভেসে যাচ্ছ·······বিলয়ন-চেতনা (Sense of evanescence) তোমায় যন্ত্রণা দিচ্ছে, অসহ্য শিরঃঘূর্ণন বোধ······· তারপর হঠাৎ যেন নতুন ঊষার রক্ত লাবণ্যের অবাক বিস্ময় মুক্তির স্বাদ বহন করে আনে। এই বিরল অনুভূতি অবশ্য ক্ষণজন্মা। সাধারণতঃ জাগে বিপরীত অনুভূতি, আলোর তরলরূপ ভারী হ'য়ে আসে, স্বচ্ছতা ঘনত্ব পায়, পৃথিবী যন্ত্রণাদায়ক মনে হয়। আমার ও জগতের মাঝখানে আবার সেই বাধার প্রাচীর, শূন্যতার 'না', জড় বস্তু-আকীর্ণ পথ······এই নষ্ট স্বপ্ন ভার সব মুক্তি হরণ করে নেয়, দিগন্তরেখা আমায় ঘিরে ধরে, অস্তিত্বকে মনে হয় বদ্ধকারার অন্ধকার···।[১]

চারশ বছর আগেও সেক্সপীয়রের ডিউক, প্রসপেরো, ম্যাকবেথ এই কথাই বলেছে—জীবন এক 'after dinner sleep,' 'baseless fabric,' 'insubstantial pageant,' 'a walking shadow.'। বিঘটনের বিবর্তন বৈজ্ঞানিক তাৎপর্যেও সমৃদ্ধ হয়েছে। বিশ্ব-ব্রহ্মাণ্ডে মানব গ্রহটির প্রাধান্য কোপারনিকাস লোপ করেছেন, গ্রহজগতের মানব প্রাধান্য ডারউইন করেছেন বিলোপ, আর বস্তুতান্ত্রিক মনোবিজ্ঞান মানব মনের প্রাধান্যকে বিনষ্ট করেছে।

---

১ Eugéne Ionesco : Plays, i , Tr. D. Watson. 1960 এবং Eugéne Ionesco : 'Reality in Depth' : *The Encore Reader*, pp. 26-28, 1965.

কিন্তু আমরা জানি, অপর দিকে, অভ্যস্ত মানসিকতা বলে ব্যক্তিগত ও জাগতিক, উভয় সৃষ্টিই উদ্দেশ্যমূলক। এই প্রত্যয় দৈনন্দিন জীবনে এক সুখদায়ী সান্ত্বনা। কিন্তু প্রশ্ন হল 'we are such stuff as dreams are made on' (সেক্সপীয়র), 'Life like a many coloured glass…' (শেলী), মানব জীবন 'solitary, poor, nasty, brutish and short' (হব্‌স্),…'কহে কবির শুন ভাই সাধু, বহুরি ন রহিবে য়েহি নগবআ' (কবীর), 'for what is your life ? It is even a vapour, that appeareth for a little time…' (নিউ টেস্টামেন্ট), 'dust unto dust (ওমর খৈয়াম), 'সেই এক মায়াজড়িত শূন্য অন্তঃপ্রয়াস…' (ঋগ্‌বেদ : নাসাদীয় সূক্ত ১০।১২৯।৩), 'জীবনের মিথ্যা এ কুহক' (রবীন্দ্রনাথ), 'যেখানে একটি মৃতের দেহ অপরের শবকে জড়ায়' (জীবনানন্দ) ইত্যাদিকে অস্তিত্বের অপরিহার্য সত্য বলে মেনে নেব কি? নবনাট্য আন্দোলনের মাধ্যমে যে সব নাট্যকার বোধ ও বোধির এই আশ্চর্য রহস্যময়তার আধুনিক সমাধান সন্ধান করেছেন তন্মধ্যে বেকেট ও ইওনেস্কো, বৃন্দান বেন ও বারটলট্ ব্রেশট্, জন অসবোর্ন ও হ্যারল্ড পিণ্টার উল্লেখযোগ্য।

Absurd theatre বা উদ্ভট বা কিমিতি নাটক এক দুঃসাহসিক পরীক্ষা, স্যামুয়েল বেকেট ও ইউজিন ইওনেস্কো এক্ষেত্রে দুই দুঃসাহসী প্রতিভান্বিত নাট্যকার। আধুনিক দার্শনিক অর্থে 'Absurd' (নিবর্থক, উদ্দেশ্যহীন, উদ্ভট, আজগুবী) কথাটি আজ বহু প্রচলিত। বর্তমান যুগে মানব জীবনের নিরর্থকতা বোঝাতে গিয়ে আলবেয়ার কামু কথাটি বোধহয় প্রথম ব্যবহার করেছেন তাঁর বিখ্যাত নিবন্ধ *The Myth of Sisyphus* (1942) ও উপন্যাস *The Stranger* (1942)-এ। যেমন সার্ত্র তাঁর *Nausea* (1938) উপন্যাসে মানবাবস্থার উদ্দেশ্যহীনতার স্বীকৃতিকে অস্তিবাদী দর্শনের প্রাথমিক সর্ত হিসাবে রেখেছেন। অবশ্য 'Literature of the Absurd'

বলতে আমরা সাধারণতঃ সেই সাহিত্যকর্মকে বোঝাই যা স্বেচ্ছায় উপন্যাস বা নাটকে বর্ণিত চিরাচরিত জীবন ধারাকে বিকৃত করে নির্দয়ভাবে হাস্যকর করে দেখাবার চেষ্টা করে—যাতে বেঁচে থাকাব 'উদ্ভট প্রহসন'কে অর্থহীন কৌতুক মনে হবে। এরজন্য লেখকরা বেছে নেন কোন বন্ধ্যা পটভূমি অথবা কোন পার্থিব জড়পদার্থ যার পরিপ্রেক্ষিতে উচ্চ মূল্যবোধকে নিস্ফল মনে হবে। মূল সুরটি কিন্তু কৌতুকময়, বিকৃত, উদ্ভট এমনকি ভয়ঙ্কর হওয়া চাই। আলফ্রে জারীর 'উবু রোয়া' (১৮৯৬)-কে অনেকে এই আন্দোলনের প্রথম পূর্বসূরী বলে মনে করেন। কাফ্‌কার *The Trial* এই আন্দোলনের পূর্বাভাস। 'দাদাইস্ত' ও 'সুররিয়ালিষ্ট'দের জয়েস-এর চেতনা প্রবাহ-প্রভাবও স্বীকার্য। কিন্তু ফ্রান্সে বেকেট, ইওনেস্কো এবং জঁা জেনেঁর উপন্যাস ও নাটকই আনল 'এ্যাবসার্ড' থিয়েটারে প্রচণ্ড আলোড়ন। আমেরিকায় আভাঁ গার্দ নাট্যকার এডওয়ার্ড আলবি ও জ্যাক গেলবার, ইংলণ্ডে হ্যারল্ড পিনটার এবং সুইস নাট্যকার ফ্রিডরিক ডুৎরে-মাট absurd ধারায় বিশ্বাসী।[১] সোভিয়েৎ দেশে আন্দ্রে সিনিয়াভস্কি রচিত *The Trial Begins* গল্পটিকে উদ্ভট রসাশ্রয়ী উপাখ্যান বলা হয়।

আধুনিক কালের ইউরোপীয় নাট্য আন্দোলনে উদ্ভট রসের প্রতি এই প্রবণতার মূলে যুগধর্মের প্রভাব অস্বীকার করা যায় না। ইউরোপের নবজাগরণের প্রথম শিকার ধর্ম-বিশ্বাস, যার ফলস্বরূপ নীৎসের মত দার্শনিক 'ঈশ্বরের মৃত্যু' ঘোষণা সদম্ভেই করলেন। ফ্রয়েড রায় দিলেন, 'নিরাশ্রয় বোধ করলে শিশু অলীককল্পনায় পার্থিব পিতার স্থানে এক পরম পিতাকে সৃষ্টি করে—এমনি ক'রে আসে ধর্ম'।[২] মহাযুদ্ধের আগুনে নৈতিকতার মূল্যহ্রাস; ইংলণ্ড, সোভিয়েৎ ও চীন দেশে শিল্প সামাজিক ও অর্থনৈতিক বিপ্লবের ফলশ্রুতির অসম্পূর্ণতা ও বিকৃতি; হিটলার ও মুসোলিনীর পশুশক্তির

২ S. Freud : *The Future of our Illusion*, দ্রষ্টব্য।

হুঙ্কার ; ধন সর্বস্ব মার্কিন সমাজে নিগ্রো পীড়ন ; প্রভাবশালী গোষ্ঠীর শোষণের কাছে সাধারণ মানুষের অসার্থকতা ; ও বিচ্ছিন্নতা-জর্জর ব্যক্তি মানুষ ; ইওনেস্কোর ভাষায়, 'Man cut off from his religious metaphysical and transcendental roots.' কামুও বলেছেন, 'The feeling of absurdity is produced when alienation is seen in man and his life, actor and his setting.' বিভিন্ন প্রতিমাধ্বংসী বৈজ্ঞানিক আবিষ্কার পর্যায়ক্রমে সব কারণগুলি একত্রিত হ'য়ে জীবনবোধের সুস্থ মূল্যমানের প্রতি সাধারণ মানুষ ও বুদ্ধিবিদ্‌দের আস্থাহীন করে তুলেছে, বিশ্বাসের গ্রন্থি হ'য়েছে শিথিল। মার্টিন এস্‌লিনের ভাষায়, 'Suddenly man sees hinself faced with a Universe that is both frightening and illogical—in a word, absurd. All assurances of hope, all explanations of ultimate meaning have suddenly been unmasked as non-sensical illusions, empty chatter'...।[৩] এমনকি ঈশ্বরের ন্যায় বিচার সম্বন্ধে প্রশ্ন উঠেছে। যেখানে এত অনাচার, অবিচার, পীড়ন, যন্ত্রণা ; যেখানে অসত্য ও অন্যায়ের আমৃত্যু বিজয় উল্লাস ; যেখানে সৎ ও সত্যের অপমান যেখানে হিরোসিমা ও নাগাসাকি ধ্বংস হয়—সেখানে পলায়মান আলেয়ার এক অদৃশ্য লক্ষ্যের পানে উদ্দেশ্যহীন তীর্থযাত্রা এক হাস্যকর ভণিতা মাত্র।

কেউ কেউ বলছেন যা 'অবিচার বা যন্ত্রণা' বলছ তা 'অবিচার' বা 'যন্ত্রণা' মনে করছ কেন? অন্যায়, অসত্যের 'জয়', জয়ই যে একথা তোমায় কে বললে। অর্থাৎ এই বাহ্য জগতের শরীর-গ্রাহ্য সব কিছু চক্ষুভ্রম, মায়ার লীলা। তাই যদি হয় তাহ'লে এ মায়া-জগতে এক মুহূর্ত বেঁচে থাকা উচিত নয়, পৃথিবীকে, পৃথিবীর মানুষকে সংশোধন করার যে এত আয়োজন, ধর্ম সাধনা, যোগ—এ সবই তো

৩ Martin Esslin : *Absurd Drama*, ভূমিকা, পৃ. ১৩।

মিথ্যা! মায়াজাল ভেদ করার পরই বা কি—আর এক মায়ার ইথারের শূন্যতার উত্তরণ তো? আর এত পুঁথি, পুরাণ, ধর্মশাস্ত্র প'ড়ে, ধর্ম কথা শুনে ও ব'লে তুমি কি ভাল লোক হ'তে পেরেছ, ভাল লোক তৈরী করেছ, ভাল লোক চিনতে পার? বুকে হাত দিয়ে দেখ দেখবে তুমি সব থেকে নিকৃষ্ট, তুমি যাকে ভাল মনে কর সে হয়তো হীনতম জীব। এ্যাবসার্ড গোষ্ঠীর এই যুক্তিতর্কের মূলে, বলাবাহুল্য, জীবনের মনোহত চেতনা। অতএব জীবনকে উদ্ভট এক প্রহসনরূপে দেখাতে হবে। অবশ্য জীবনকে এইভাবে নাট্যাকারে দেখানো কোন নতুন কথা নয়। প্রাচীন গ্রীস ও রোমের 'মিমাস্' রেনেশাঁস যুগের ইটালির 'কমেদিয়া দেল আর্তে', সেক্সপীয়রের 'ভাঁড়' ও 'নির্বোধ'-এর আপ্তবাণী এসবই পুরনো কৌশল।[৪] কিন্তু নাটকের ভাষাকে এ্যাবসার্ড নাটকের উপযোগী হ'তে হ'য়েছে। আধুনিক দর্শন যেমন ভাষাকে 'লজিক' ও 'রিয়ালিজমে'র উপযোগী করতে চেষ্টিত। সার্ত্র, কামু ও হাইডেগার-এর অস্তিবাদী দর্শনের সমান্তরাল চলতে হ'লে এই ভাষার বিবর্তন প্রয়োজন। ('ওয়েটিং ফর গোদো' নাটকে বেকেট লাকির 'ভাষণে'র মাধ্যমে দর্শনের ঐতিহ্যবাহী আবেগবিহ্বল ভাষাকে ব্যঙ্গ করেছেন)। এই সর্বব্যাপী ব্যঙ্গের আলিঙ্গন থেকে ধনী-দরিদ্র, সাধারণ-অসাধারণ, কারুরই মুক্তি নেই।

নাট্যজগতে স্যামুয়েল বেকেট সেই অর্থে এই নতুন ধারার পরিকল্পক ও উদ্ভাবক যে অর্থে কাফ্‌কা, জয়েস, প্রুস্ত ও ব্রেশ্‌ট্ নিজ নিজ ধারায়। বেকেট ১৯০৬ খ্রীস্টাব্দে আয়ারল্যাণ্ডের ডাবলিন সহরে জন্মগ্রহণ করেন। লিখেছেন ফরাসী ভাষায়; জেমস্ জয়েসের সেক্রেটারীরূপে কাজ করেছেন। প্রথমে উপন্যাস লিখে খ্যাতিলাভ করেন। 'মার্ফি' (১৯৩৮), 'মোলয়' (১৯৫১) এবং 'মালোন

৪ Contemporary Theatre and Aesthetic Distance: *PMLA*, LXXVI, 1961, By Oscar Budel, পৃ. ২৮৫-২৯৫ দ্রষ্টব্য।

ডাইজ' (১৯৫১) তাঁর উপন্যাসগুলির মধ্যে উল্লেখযোগ্য। তবে প্রধানত দুটি অস্তিবাদী নাটক—'ওয়েটিং ফর গোদো' (১৯৫২) ও 'এণ্ডগেম' (১৯৫৪)—বেকেটকে আধুনিক নাটকের নবজাগরণের ইতিহাসে চিহ্নিত করে রাখবে।

En Attendant Godot অর্থাৎ 'ওয়েটিং ফর গোদো' একালের এক অবিস্মরণীয় সৃষ্টি। এ পর্যন্ত পঁচিশটি ভাষায় অনূদিত এই ফরাসী নাটকটি পৃথিবীর প্রায় সকল মহানগরীতে অভিনীত হ'য়েছে, আলোচিত হয়েছে রসজ্ঞ মহলে।[৫] নাটকটির প্রধান বৈশিষ্ট্য হ'ল নাটকটি একেবারে নাটকীয় নয়। নাটক রচনাব সর্বজন স্বীকৃত রীতিনীতিগুলি মেনে চলেন নি। চরিত্রের প্রাথমিক উপস্থাপনা, প্লটের গ্রন্থিমোচন, মধ্য-বিন্দুসংঘাত, চরম মুহূর্ত ও পরিণাম—এসব কিছুই নেই। উন্মোচনী দৃশ্য ও সর্বশেষ পরিস্থিতিব মধ্যে নেই কোন রূপান্তব। চরিত্র-চিত্রণও দুর্বল। সংলাপ নিষ্প্রাণতায় অবসাদ সঞ্চারী। নাটকের পাত্রপাত্রীর অন্তর্লোকের চিন্তাভাবনা এই নাটকে শেষপর্যন্ত অনুক্তই থেকে যায়। বরং তারা যেন আরো অচেনা, রহস্যময় মনে হবে। চমক-চটকহীন, একই ধরণেব লোকের সঙ্গে একই ধারায় কথাবার্তা। অর্থাৎ মঞ্চসফল কোন গুণই এই নাটকে পাওয়া যাবে না। তবু এই নাটক দর্শক ও বুদ্ধিজীবী পাঠক, সুধী ও সমালোচক সকলকেই ভাবিয়েছে, হাসিয়েছে,, বিচলিত করেছে, বিরক্ত করেছে। যে নাটক নির্মমভাবে ব্যর্থ হবে বলে সমালোচকরা ভবিষ্যৎবাণী করলেন সেই নাটকই সাড়া জাগাল মনে মনে, দেশে দেশে। কিন্তু কেমন সেই নাটক? কি তার কাহিনী? প্যারীর অখ্যাত রঙ্গালয় 'থিয়েটর দ্য ব্যাবীলন'কে জনপ্রিয়তার শীর্ষে পৌঁছে দিয়েছে ইতিপূর্বে অভিনীত

---

৫ বাংলাদেশের নবনাট্য পরীক্ষায় ইদানীং কিমিতি (absurd) নাটক অভিনয়ের ক্ষীণ প্রচেষ্টা পরিলক্ষিত হচ্ছে। সর্বশ্রী মোহিত চট্টোপাধ্যায়, সোমেন্দ্র নন্দী ও বাদল সরকার বাংলায় এ্যাবসার্ড নাটকের পথিকৃত, যদিও শ্রীঅশোক সেন সর্বপ্রথম 'ওয়েটিং ফর গোদো'র বাংলা অনুবাদ করে অভিনয় করান।

কয়েকটি নাটক—ইওনেস্কোর 'দ্য বল্ড প্রাইমা ডোনা', আর্থার আদামভের 'লা ইনভেস', ও জঁ৷ তারদিউর 'ক্যুই এসলা।' প্রথমোক্ত দু'টি ১৯৫০ খ্রীস্টাব্দ এবং তৃতীয়টি আরো পূর্বে, ১৯৪৯ খ্রীস্টাব্দে। কিন্তু ১৯৫৩-র ৫ই জানুয়ারী যে নাটকটি প্রথম অভিনীত হল, কি তার যুগান্তকারী নাট্য-বস্তু? লরকা নাকি একবার তাঁর ভাইকে লিখেছিলেন, 'কোন দৃশ্যে যদি দর্শক হতভম্ব হ'য়ে বুঝতে না পারে হাসবে না কাঁদবে, আমার সার্থকতা সেখানেই।' এখানেও তাই, দু'টি অঙ্ক সমান ছাঁচে গড়া। শূন্য রঙ্গমঞ্চে দেখা যায় গেঁয়ো পথ, শীর্ণ একটি গাছ, দুটি ভবঘুরে ভাঁড় জাতীয় লোক—তাদের পরণে ছেঁড়া পোষাক, পুরানো ধরণের শক্ত গোল টুপি মাথায়। ক্ষুধার্ত ও শীতার্ত তারা গোদোর জন্য অপেক্ষা করছে। অবশ্য ঠিক কার জন্য তাদের অপেক্ষা, দেখা করার সঠিক স্থান, সময় বা উদ্দেশ্য এসব বিষয়ে তারা নিজেরাই সন্দিহান। এই দুজন লোক, ভ্লাদিমির (দিদি) ও এস্ত্রার্গ (গোগো) এবং আরো অন্য নামে অভিহিত স্বভাবের দিক থেকে উভয়ে উভয়ের পরিপূরক। এস্ত্রার্গ কবি-প্রাণ আবেগ-প্রবণ। ভ্লাদিমির যুক্তিবাদী, বাস্তবমুখী, পরস্পর থেকে স্বাধীন, ভিন্ন, বিচ্ছিন্ন জীবনযাপন করার জন্য প্রত্যেকেই আগ্রহী কিন্তু উভয়ে উভয়ের কাছ থেকে বিচ্ছিন্ন হ'তে কিছুতেই পারে না কারণ একে অন্যের উপর ভয়ঙ্কর ভাবে নির্ভরশীল। আত্মহত্যা চেষ্টাও নিস্ফল হয়েছে কয়েকবার।[৬] দুটি অঙ্কেই ভ্লাদিমির ও এস্ত্রাগর সঙ্গে দেখা হবে আর এক-জোড়া লোকের—পোজ্জো ও লাকি। পোজ্জো ধনী, বিরাট দেহ, গোলগাল। জীর্ণ, বৃদ্ধ লাকি পোজ্জোর ক্রীতদাস। পোজ্জো তাকে ছড়ি হাতে গলায় দড়ি বেঁধে জন্তুর মত টেনে টেনে নিয়ে চলে। (লাকি কি পরাভূত মানবাত্মার প্রতীক? পেজ্জো কি শেলী কল্পিত eternal tyrant?) দ্বিতী

৬ মাঠের মাঝে একটি শীর্ণ গাছ, বে-ঘর কয়েকটি মানুষ 'লিয়ার' নাটকে 'হিথ্ সিন্স্'-এর ভয়াবহতা স্মরণ করিয়ে দেয়।

অঙ্কে দেখা যায় পোজ্জো অন্ধ হ'য়ে গেছে। লাকির গলার দড়িই তখন অন্ধের যষ্টির কাজ করছে (আধুনিক 'নেমেসিস্?')। এই দুই জোড়া চরিত্র দুটি অঙ্কেই দেখা করছে, ভাববিনিময়ের চেষ্টা ক'রে ব্যর্থ হ'চ্ছে, তারপর আবার আলাদা হয়ে যাচ্ছে। ভ্লাদিমির ও এস্ত্রার্গ অপেক্ষা করতে থাকবে গোদোর জন্য, আর পোজ্জো ও লাকি পথে পথে ঘুরে বেড়াবে। লক্ষণীয়, প্রতি অঙ্কের শেষে একটি ছোট ছেলে এসে জানাবে গোদো আজ আসতে পারবে না, কিন্তু আগামীকাল সে নিশ্চয়ই আসবে। কিন্তু এই চারটি মানুষের মধ্যে যে কথাবার্তা হবে তা অসংলগ্ন, আপাতদৃষ্টিতে সম্পূর্ণ নিরর্থক :

ভ্লাদিমির—ওরা কি বলাবলি করছে ?
এস্ত্রার্গ—ওরা ওদের জীবন সম্পর্কে কথা বলছে।
ভ্লাদিমির—বেঁচে থাকাটাই সব নয় তাদের কাছে।
এস্ত্রার্গ—এ বিষয়ে কিন্তু ওদের মন্তব্য করা চাই।
ভ্লাদিমির—মরে যাওয়াটাই সব নয় ওদের কাছে।
এস্ত্রার্গ—যথেষ্ট নয় আর কি। (নীরবতা)

তারপর হঠাৎ তুচ্ছ, অনর্থক, উদ্ভট, আজগুবী থেকে কথার খেই শাশ্বত সত্যের দিকে মোড় ফিরল :

[মঞ্চের কিনারে বুট জুতো ছাড়তে ছাড়তে এস্ত্রাগ কথা বলবে]
ভ্লাদিমির—কিন্তু তুমি খালি পায়ে কি ক'রে যাবে !
এস্ত্রার্গ—যীশু গিয়েছিলেন।·· ···

যখন ভ্লাদিমির ব্যায়াম করাব প্রস্তাব তুলবে, এস্ত্রার্গ বলবে, 'আমি নিঃশ্বাসের ব্যায়ামে ক্লান্ত এখন।' কিম্বা লাকি যখন এস্ত্রার্গকে লাথি মারবে আর ভ্লাদিমির প্রতিবাদে বলবে, 'ওর রক্ত পড়ছে যে', তখন পোজ্জোর মন্তব্য 'ভাল লক্ষণ' বিশেষ তাৎপর্যপূর্ণ। এস্ত্রার্গ জিজ্ঞাসা করবে, 'তোমার কি মনে হয় ঈশ্বর আমায় দেখতে পাচ্ছেন?' ভ্লাদিমিরের উত্তর, 'এর জন্য তোমায় চোখ বুজতেই হবে।' আছে অবচেতন-প্রবাহের তরঙ্গ-চূর্ণ : ক্রুশবিদ্ধ যীশুর পাশে আরো দুটি ক্রুশবিদ্ধ দস্যুর শাস্তি হচ্ছিল। তার মধ্যে

একটিকে কি কারণে মুক্তি দেওয়া হ'ল......পাতাঝরা কি জীবনের ক্ষণস্থায়ীত্বের প্রতীক নয়.......আত্মহনন কি পাপ.......এস্ত্রাগঁর জুতো কেন কখনো কখনো শক্ত মনে হয়...এরপর পোজ্জোর গর্বোক্তি। লাকির নীরবতা। শুধু সে একবার প্রভুর হ'য়ে 'ভাবা'র খেলা দেখাবে। অনর্গল সে 'ভাষণ' দিয়ে যাবে বৈজ্ঞানিক ও দার্শনিক যুক্তিতর্ককে ব্যঙ্গ করে। নাটকের এই ভাষণ অংশটি দার্শনিক ও সাহিত্য-সমালোচক কর্তৃক কঠোরভাবে আলোচিত। 'non communication'-এর অভিযোগও বেকেটের নাট্যচাতুরীকে কলঙ্কিত করেছে।[৭]

দ্বিতীয় অঙ্কে হঠাৎ লাকি বোবা হয়ে গেল। তার এখন অন্ধ পোজ্জোকে টেনে টেনে নিয়ে যাবার পালা। কাহিনীর উল্লিখিত সারাংশ থেকে একটি বিষয় অস্পষ্ট নয়। এই নাটকে কোন সংঘাত, কোন ঘটনা নেই। 'কিছুই ঘটছে না।'—এটাই যেন এই নাটকের একটি ঘটনা। অন্ধ বা বোবা হ'য়ে যাওয়া বৈচিত্র্যহীন ঘটনার অঘটন মাত্র। নাটকের পাত্রপাত্রীদের উদ্দেশ্যহীন, অসংলগ্ন সংলাপ যেন জানিয়ে দিচ্ছে জীবনে আসলে কিছুই তেমন ঘটে না ; মানব-জীবন উদ্দেশ্যহীন, নিরর্থক, কতকগুলি অঘটনের সমষ্টিমাত্র। কিছু জিজ্ঞাসা আর কিছু প্রশ্ন, কিছু অনিশ্চয়তা আর কিছু বৈচিত্র্যহীন একঘেঁয়েমী এই নিয়ে আমাদের বর্তমান জীবন। 'The point lies only in pointlessness'। আমরা সবাই যেন কারুর জন্য কোথাও অপেক্ষা ক'রে আছি, দেখা করার কোন পূর্বনির্দিষ্ট স্থান-কাল আছে কিনা সে সম্বন্ধে আমরা নিশ্চিত নই। শুধু অনন্ত ব্যর্থ প্রতীক্ষা। ডিকেন্সের মিকবার বলেছিল—'কিছু পরিবর্তন আসবেই' —এখানে সে স্থির বিশ্বাসও নেই। আমরা সকলেই ধরে নিয়েছি—নিশ্চয়ই কোন উদ্দেশ্য আছে জীবনে, আছে আগামী দিনের সম্ভাবনাময় সূর্যোদয়, আলোকোজ্জ্বল আত্মদর্শন। কিন্তু রাত্রি

---

৭ B. Sulik, '*Recording of Reality*, ও Empson': *Seven Types of Ambiguity*' দ্রষ্টব্য।

আবার নিয়ে আসে অন্ধকার, অনিশ্চয়তা, ঘটনাহীন দিন যাপনের, প্রাণ ধারণের গ্লানি। আমরা অধিকাংশই ঐ দুটি ভবঘুরের মত। কিম্বা পোজ্জোর মত জীবনে কোন অর্থ বা উদ্দেশ্য রচনার চেষ্টা করছি। আমরা যেন জানি উদ্দেশ্যহীন, অর্থহীন সাধুবাক্য-বিড়ম্বিত জীবন যাপন এক মিথ্যা প্রহসন মাত্র। ঐ পোজ্জো ও লাকির মতই যে কোনদিন বিপর্যয় এসে সব উলটে দিতে পারে। লাকির ভাষণের মত সবাই সরবে তত্ত্ব কথা বলি। তারপর একদিন এসব কথা তুচ্ছ মনে হয়। আমরা হঠাৎ বোবা হয়ে যাই। আমরা সমাজের অধিকাংশ লোকেদের পছন্দ করি না, হিংসা করি। তবু সমাজ ছাড়া চলতে পারি না—ঐ ভ্লাদিমির ও এস্ত্রাগঁর মত। পোজ্জো ও লাকির মত দাসত্ব ও প্রভুত্ব, গুরুগিরি ও অন্ধ অনুরক্তি দুই থাকা চাই, বিজ্ঞান ও দর্শনের কথা যতই বলি না কেন। এক সমালোচক বলেছেন : 'The play is an allegory about authority, an attempt to dramatise the neurosis that makes love power.' মনে পড়ে সোপেনআওয়ারের কথা : 'The will is the strong blind man who carries on his shoulders the lame man who can see.' এখানে lame man-কে blind bully of noted will কবলিত করেছে।

মানব জীবনের মতই বেকেটের নাট্য-শৈলী জটিল, কিন্তু ছন্দ-যতিহীন নয়—শিল্পোত্তীর্ণ এক কাব্যময় জীবন-জিজ্ঞাসা। প্লট কাহিনী-প্রধান নয় বটে তবে গীতিময়। দর্শক এখানে স্বাধীন বিচারক। রঙ্গমঞ্চে কি ঘটছে তা প্রত্যেক দর্শক নিজ নিজ বুদ্ধি ও কল্পনা দিয়ে বুঝে নেবে। এ নাটক চরিত্র বুঝিয়ে দেয় না, ঘটনার সংঘাত সৃষ্টি করে না। দর্শকের মনে বিভিন্ন জটিল চিন্তার তরঙ্গ ভেঙ্গে পড়বে, আলোড়িত হবে হৃদয় ও মস্তিষ্ক, তারপরে ভাঁটার স্থির সমুদ্রে প্রতিফলিত হবে স্বচ্ছ জীবনদর্শন। আরম্ভে যা কুয়াসাচ্ছন্ন, শেষে তা হবে ইঙ্গিতময়—প্রত্যক্ষ জগৎ ও মনোজগতের এক সার্থক সমন্বয় সাধন। গোদো সেই

গোপনে আকাঙ্ক্ষিত মুক্তি-দূতের অলৌকিক প্রতীক। জীবনের ব্যর্থতা ও অনর্থকতার নৈরাশ্যে একমাত্র সান্ত্বনা। গোদোর জন্য প্রতীক্ষার যন্ত্রণা আমাদের আমৃত্যু সাধনা। 'সে যে আসে, আসে, আসে।' অন্য জাতের নাটকে দর্শক ও নায়ক-নায়িকার মধ্যে অস্তিত্বের একাত্মীকরণ হয়। এখানে শুধু য়ুং-এর সেই অবচেতন মনের রূপকল্পগুলির সংবেশন (Hypnosis) আর অনুভূতির ব্যাপিতা (immanence)। দর্শকেরা উত্তেজিত হ'য়ে আবিষ্কার করবে গন্তব্যস্থল এসে গেছে, যদিও পথ-চিহ্ন চোখে পড়েনি। কিন্তু পরিস্থিতির কূটাভাস আশ্চর্য করে। এই প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি হবে রঙ্গমঞ্চের চরিত্রগুলি যখন দীর্ঘ প্রতীক্ষায় জর্জর হ'য়ে ধীরে ধীরে মৃত্যুর দিকে এগিয়ে যাবে।

বেকেটের অজ্ঞাতসারে তাঁর নাটকে সার্ত্র-র অস্তিবাদের প্রভাব বিধৃত। ভাববাদী দর্শনের প্রত্যয়গুলি (যেমন 'সৌন্দর্য', 'সততা') বাস্তবাকার। কীটস-এর 'সৌন্দর্যই সত্য, সত্যই সুন্দর' এখানে একটি গ্রহণযোগ্য তত্ত্ব। যে কোন সত্য ও সুন্দর খণ্ডচিত্র পরম সত্য ও সুন্দরেরই অভিব্যক্তি। অর্থাৎ ভাববাদী দর্শনে অস্তিত্বের আগে সার উপাদান। কিন্তু অস্তিবাদী দর্শন বলে যে এই প্লেটো-কথিত আদর্শমূলক চিরন্তন উপাদানের ধারণাগুলি যথার্থ বাস্তব সত্যেরই বিমূর্তন মাত্র। অতএব মৌলিক উপাদানও অবশ্যই স্থূল বাস্তব হবে। যদি তাই হয় তবে নৈতিক তত্ত্বও সাধারণ সত্যাদর্শ মায়াবাদী বিভ্রমমাত্র। ব্যক্তি মাত্রই একক, নিঃসঙ্গ। মোহ মুক্তির সাধনা তার ব্যক্তিগত দায়িত্ব। একের জন্য যা মঙ্গল অপরের কাছে তা অমঙ্গলকর হতে পারে। সত্তার চেতনা—(Sense of being), মানুষের একান্ত নিজস্ব অভিজ্ঞতা। বেকেটের উপন্যাসে ও নাটকে এই তত্ত্বেরই প্রতিধ্বনি। অস্তিত্বের অভিজ্ঞতার সার উপাদান সম্বন্ধে প্রশ্ন তুলেছেন তিনি। তাই চেতনা থেকে অসার উপাদানগুলি সরিয়ে দিয়ে সত্যকে জানারও চেষ্টা করেছেন।

'এণ্ডগেম' নাটকের বার্ধক্য-জর্জর, পদহীন জীবন-বিরক্ত 'পিতা-মাতা' ডাষ্টবিনে পড়ে থেকেও সাইকেল যাত্রার কথা ভেবে উদাস হয়ে যায়। সাইকেল যাত্রী আজ পদহীন। 'ম্যালোন ডাইজ' উপন্যাসে দেখি ভগ্ন দেহ, বিকলাঙ্গ ম্যালোন। 'ক্রাপস্ লাষ্ট টেপ' নাটকে ভগ্নস্বাস্থ্য, বৃদ্ধ ক্রাপ টেপ রেকর্ডে নিজের যৌবনের কণ্ঠস্বর শুনে চিনতে পারছে না। মানুষের নিজস্ব একাত্মের (identification) অন্বেষণ (তার ব্যক্তি সত্তার সত্যরূপ আবিষ্কার নয়, বেকেটের মতে যা চিরকাল মরীচিকা থাকবে)—বিমুগ্ধ দর্শকের সামনে, এই একাত্মকরণের সমস্যা উত্থাপন—এই হ'ল বেকেটের কবিতা, গল্প, রম্যরচনার প্রাণবিন্দু।

'হ্যাপী ডেজ' নাটকের বিষণ্ণ-সুরটি সানাইয়ের করুণ-মধুর রাগিণীর সঙ্গে তুলনীয়। একজন সমালোচক বলেছেন, 'a poem of despair and forbearance. It is to be seen and suffered.' দুটি চরিত্র—পঞ্চাশ বছর বয়স্কা স্ত্রী ও ষাট বছরের বৃদ্ধ স্বামী। শুকনো ঘাসের স্তূপে কোমর অবধি ডুবিয়ে স্ত্রী উইনিকে দেখা যাবে, তার স্বামী-উইলি একটি গর্তের মধ্যে অদৃশ্যভাবে বাস করে। বিরল মুহূর্তে উইলিকে মাথা তুলে পুরণো খবরের কাগজ পড়তে দেখা যাবে ও কখনো কখনো 'wanted a bright boy' বলতে শোনা যাবে। শেষ দৃশ্যে সে সান্ধ্য পোষাকে হামাগুড়ি দিয়ে স্ত্রীর কাছে আসবে—আগের দিনের মত। পরস্পরের দিকে দীর্ঘ, অসহ্য নীরবতায় তাকিয়ে থাকবে—স্ত্রীর চোখে ঘৃণা ও করুণা, স্বামীর দৃষ্টিতে নির্বীর্য অনুশোচনা, হতভম্বতা। বুদ্ধদেব বসুর 'পাতা ঝরে যায়'তে যেমন—ক্লান্ত, অসহায় নিঃসঙ্গ মানবতার ছবি।

হয়তো মনে হবে বেকেটের এই উদ্যম অস্তিত্বহীন বস্তুবাদের ও নৈরাশ্যময় শূন্যতাবাদের প্রভাবে পরিপুষ্ট। তবু বলব পরম সত্যকে জানার এ এক অসমসাহসিক অস্তিবাদী রূপক-প্রতীক। ভারতীয়

ও কিছু ক্রীশ্চান অতীন্দ্রিয় রহস্যবাদ এবং বৌদ্ধ দর্শনের শূন্যতাবাদে সঙ্গে এই অন্বেষণের কিছু সাদৃশ্য আছে। সুতরাং বেকেটকে যা 'ডাষ্টবিন নাট্যকার' আখ্যা দেন, তাদের আর যাই হোক হৃদয়ব নেই—নেই গভীর আত্মদর্শন।

অনন্তকাল সম্বন্ধে চেতনা বেকেটের নাটকে নাট্যীকৃত হ'য়েছে সময়ের অনুপস্থিতি আমাদের সময়—তৃষিত করেছে। অতীত ও ভবিষ্যৎ বর্তমানের খণ্ড জীবনে মিশে গেছে। মনে পড়ে এলিয়টের *The Waste Land*-এ দান্তের নরকে লণ্ডনের সেতু! পিরানদেল্লোর *Henry IV*-এর নায়কের 'Stopped Watch, তত্ত্ব। মনে পড়ে ভ্লাদিমিরের প্রশ্ন,—'গতকাল আমাদের দেখা হয়েছিল (নীরবতা) মনে পড়ে?' পোজ্জোর উত্তর, 'মনে পড়ে না গতকাল কারুর সঙ্গে দেখা হয়েছিল কিনা। কিন্তু আগামী কালও মনে থাকবে না আজ কারুর সঙ্গে দেখা হ'য়েছে কিনা। কাজেই আমার ওপর ভরসা করে না।' এ সেই সীমার মাঝে অসীমের খেলা। ক্রিস্টোফার ফ্রাই-এর 'এ স্লিপ ফর প্রিজনার্স'-এ ও জাঁ আনোইলের 'আঁতিগঁ'তেও তাই। ইংরেজী পত্র পত্রিকাগুলি নাটকটিকে মনে হয় এই সব অ-নাটকীয় জটিলতা সত্ত্বেও গ্রহণ করেছে। সমালোচকেরা বলেছেন 'The saddest play and yet the funniest'। অনেকে তাঁর নাট্য পরিবেশকে 'মিউজিক হল' এর সঙ্গে তুলনা করেছেন, বাজনার ছন্দে ছন্দে যেখানে টুকবো বাক্যালাপের মোহ বেড়ে যায় হাস্যকৌতুক যেখানে জীবনের ব্যর্থতাকে ভুলিয়ে রাখে। চার্লি চ্যাপলিন-এর 'লাইম লাইট'ও মনে পড়ে। মোৎসার্ট ও ভাগ্‌নারের বাজনা বা বীঠোফেনের সিম্‌ফনির সঙ্গেও তুলনা হয়েছে। এমন কি গল্পের রূপকের মধ্যে গোয়েন্দা কাহিনীর আকর্ষণও অনেকে আবিষ্কার করেছেন। বেকেটের নাটক আজ এক বহু-বিতর্কিত নবনাট্য-মূল্যবোধের পরীক্ষা।

এই পরীক্ষা-নিরীক্ষার সংগ্রামে অন্ততঃ আর একটি নাম বিশেষ

ভাবে উল্লেখযোগ্য। ইউজিন ইওনেস্কো।[৮] পিরানদেল্লো ও জঁা আনোইল এর উত্তরাধিকারী, তিনি শুধু 'মুখ ও মুখোস' বা 'স্ট্রীণ্ডবের্গ' প্রেরিত অলীক স্বপ্ন-প্রহসন নিয়েই খুশী রইলেন না। ব্রেশটের মত তিনিও illusion ভেঙ্গে দিলেন। দর্শক যাতে অসম্ভবের রাজ্যে বিচরণ করে আনন্দ পায়, অথচ ভাবাবেগে বিহ্বল না হয়, সেদিকে তিনি লক্ষ্য রাখলেন। Contradiction ও Absurdityর মধ্যে abstract reality খুঁজলেন ইওনেস্কো। তাঁর উদ্দেশ্য আন্তররাজ্যের লীলারঙ্গ রঙ্গমঞ্চে অভিক্ষেপন।

ইওনেস্কোব প্রথমদিকের রচনায় দুঃস্বপ্নের 'Poetic Imagery'র বীভৎসতায় অদ্ভুত সব রূপান্তরের ছবি। যুক্তিজগৎ যেখানে অতিক্রান্ত। রঙ্গমঞ্চে জড় পিণ্ডের গড়াগড়ি ও আরো জড়কোষের জন্ম। ফলে মনুষ্যত্বের শেষ চিহ্নটি রঙ্গমঞ্চ থেকে নিশ্চিহ্ন হয়ে যাবে। জীবনের ভয়াবহ এই বিকৃত নাট্যরূপ শুধু কিন্তু প্রহসনই, সহৃদয় কৌতুকে সুস্থিত। কাবণ ইওনেস্কো প্রেমের আদান-প্রদানের মানবিক প্রয়াসকে সহানুভূতির সঙ্গেই বিচার করেছেন। তাই তাঁব অধিকাংশ সৃষ্টিগুলি—যেমন 'বল্ড সোপ্রানো' 'লেসনজ্যাক', 'সাবমিশন্', 'চেয়ারস', 'ভিকটিমস্ অফ ডিউটি' ও 'আমেদি'—ট্রাজি-কমেডির উভবলী কোমলতায় ইঙ্গিতময়। এখানে ব্যঙ্গ চসার ও সেক্সপীয়ার সুলভ প্রসাদগুণের মানবিক স্পর্শে মহীয়ান। ইওনেস্কোর প্রথম নাটক 'দ্য বল্ড প্রাইমাডোনা'—'a kind of an anti-play' (প্রতিনাটক)-কে নাট্যকার গুরু-ট্রাজিডি ভাবলেও বন্ধুরা বলেছিলেন : 'খুব মজাদার কৌতুকনাট্য !'

৮ যদিও এঁরাও সিম্পসন—(*One Way Pendulum*), আদামভ (*Professor Taranne*), আরাবল (*The Two Executioners*), আলবি (*The Zoo Story*), পিণ্টার (*The Birth Day Party*) ও অংশতঃ ওস্কোর (*The Roots*, *The Kitchen*) এ্যাবসার্ড নাটকের ক্ষেত্রে বহু আলোচিত নাম।

কিন্তু ব্যঙ্গ ও উদ্ভটরস র'য়ে গেলেও 'কিলার' নাটক থেকেই ইওনেস্কোর প্রতীকধর্মী নাট্যকৌশল ও প্লটের গ্রন্থনা নতুন পথে মোড় ফিরল। 'দ্য রাইনোসিরাশ' (১৯৫১) নাটকটি প্রায় চিরাচরিত রূপক পরম্পরায় রচিত। নাটকের প্রধান চরিত্র ভীত ও সন্ত্রস্ত হ'য়ে উঠেছে একটি উদ্ভট আশঙ্কায়। অন্য নাগরিকেরা পাশবিক গুণাগুণ অর্জন ক'রে গণ্ডারে পরিণত হচ্ছে। সে শুধু মানুষই র'য়ে গেল! এ যেন দুঃস্বপ্নের অতিবাস্তব প্রহসন। স্থুলচর্মী প্রবৃত্তির নগ্নতা।

১৯৩৮-এ রুমানিয়ায় নাট্যকার দেখলেন তাঁর ঘনিষ্ঠ বন্ধুরা নাৎসী ও ফ্যাসী মতবাদে আকৃষ্ট হচ্ছে। তিনি এই সম্পর্কে লিখলেন: 'when people no longer share your opinions, when you can no longer make your-self understood by them, one has the impression of being confronted with monsters—rhinosirous.'

'দ্য কিলার' নাটকের সেই 'ছোট্ট মানুষটি'র প্রতিজ্ঞা—সে সমাজকে ঘৃণা ও ঈর্ষা থেকে বাঁচাবে। কিন্তু তার পুঁথিগত শিক্ষা এ কাজে সম্পূর্ণ ব্যর্থ ও নিরর্থক। বেরেঁঞ্জার হতাশ ও অসহায় বোধ করবেআর শেষ দৃশ্যে সমাজ সংস্কার বিষয়ে তার নিশ্চেষ্ট উদাসীনতা স্বাভাবিক রূপান্তর মনে হবে। 'Berenger', লেখকের বর্ণনানুসারে, 'Sincere and grotesque at the same time, both pathetic and absurd।'[১] যা ছিল কমেডি তা ট্রাজিডিতে পরিণত হ'ল। 'দ্য রাইনোশিরাসে' ট্রাজেডি কমেডিতে রূপান্তরিত হ'য়েছে। এখানেও যুক্তিতর্ক-পুষ্ট পুঁথিগত মন ও সহজ প্রবৃত্তির মধ্যে দ্বন্দ্ব, শারীরিক পরিবর্তন ও মানসিক অবস্থার সংঘর্ষ, ব্যক্তিগত ও রাজনৈতিক সংকল্পজনিত সংঘাত।

---

১ Eugéne Ionesco: *Plays*, vol: III, trans. D. Watson, ১৯৬০, পৃ. ৭৭।

কিন্তু ইওনেস্কোর সার্ত্রের প্রতিভার প্রতি ঔদাস্য ও ব্রেশট্-এর প্রতি বিরূপতার ফলে এঁদের সমালোচনা সত্ত্বেও ফ্রান্স ও জর্মানীতে 'রাইনোশিরাস' জনপ্রিয় হ'য়েছে। (নাটকটি সম্বন্ধে সার্ত্রের মন্তব্য উল্লেখযোগ্য : Rhinoceros is a play for the complacent, because it does not really make clear why a man should not become a 'rhinoceros'!) লণ্ডনে বেরেঞ্জার ভূমিকায় স্যার লরেন্স অলিভিয়ার-এর অপূর্ব অভিনয় ও অরসন ওয়েলস্-এর দক্ষ পরিচালনার গুণে 'রাইনোশিরাস' সমালোচক ও দর্শক উভয় শ্রেণীরই প্রশংসা লাভ করে। মনে রাখতে হবে ঐ সময় উনিশ বছরের তরুণী সেলাগ ডেলানি'র লেখা 'এ টেস্ট ফর হানি' ও বৃন্দান বেন-এর 'দ্য হোস্টেজ' লণ্ডনের দর্শক মনকে মুগ্ধ করে রেখেছিল। অন্য নাটকের তুলনায় ইওনেস্কোর এই নাটকটির জনপ্রিয়তার মূলে বোধহয় এর আশাবাদ। তাঁর অন্য নাটকের নায়কেরা monster বা mysterious evil দ্বারা পরাজিত। কিন্তু বর্তমান নাটকে অসহায় হতাশার বিরুদ্ধে বিবেকের বিদ্রোহ আছে, আছে আত্ম-সমর্পনের বিরুদ্ধে বেদনার্ত প্রতিবাদ। নাৎসীবাদ ও ফ্যাসীবাদের মোহে বন্ধুদের কবলিত হতে দেখে ইওনেস্কোর নিজের মত সেই সাধারণ নায়কটি বিচলিত, কিংকর্তব্যবিমূঢ়, উদ্দেশ্য-হারা। সে যদিও জানে তার ধ্বংস অপ্রতিরোধ্য—আত্মসচেতন, স্বাধীন-মনা ব্যক্তি মাত্রের ভাগ্যেই তাই—তবু সে প্রতিবাদ জানাবে।

অবশ্য দার্শনিক দৃষ্টিকোণ থেকে দেখলে সমগ্র পরিস্থিতিটি উদ্ভট মনে হয়। বেরেঞ্জার মত আজকের অনেক মানুষই এই অসহায়, নিঃসঙ্গ পরিস্থিতির সম্মুখীন হয়, তবু যে মানুষগুলি গণ্ডার হয়ে গেল —-conformists—তাদের প্রতীকিতা কোন যুক্তিতর্কের দ্বারা প্রতিষ্ঠা করা যাবে না। যদিও ইওনেস্কো বলেছেন যৌক্তিক মন নিরর্থক, সত্যের সঙ্গে সম্পর্কহীন ('truth is chaos'), বুদ্ধিজীবীরা নির্বোধ, অধিকাংশ চরমপন্থী রাজনীতিবিদ্‌রা সঙের মত, যন্ত্রের মত

হৃদয়হীন, যারা যে কোন মুহূর্তে চাপে পড়ে বাম থেকে দক্ষিণে হেলে পড়তে পারে, কুসংস্কারাচ্ছন্ন মধ্যবিত্তরা সব জড়বুদ্ধিসম্পন্ন, বড় ব্যবসায়ী মাত্রই অসৎ, বহু-বন্দিতা ভুবন মনমোহিনী যুবতী আসলে ফাঁপা, অসার পদার্থ বিশেষ। শেষ পর্যন্ত এরা বিপদজনক, অনিষ্টকারী জীব ছাড়া আর কিছুই যে নয়, তার প্রমাণ পাওয়া যায়।

তাহলে মানব আত্মার শোচনীয় পরাজয় দেখিয়ে জগৎ ও জীবনের নিরর্থকতা সম্বন্ধে আমাদের সচেতন করাই কি ইওনেস্কোর নাট্যাদর্শ? কাফ্কার উপন্যাসের মত (তিনি স্বীকার করেছেন কাফ্কাব দ্বারা তিনি প্রভাবিত হয়েছেন) অবচেতন মনের বিকৃত ও ভয়ঙ্কর দুঃস্বপ্নের নরক তিনি সৃষ্টি করতে চান শুধু মানসিক বিপ্লবের মহৎ উদ্দেশ্য সাধনে? ইংলণ্ডের 'এ্যাবসার্ড' গোষ্ঠীর রোমান্টিক সভ্য হ্যারল্ড পিণ্টারেও এই অন্তর্জ্বালাীয় ট্রাজি-কমেডির আপাত আজগুবী প্রহসনের নিরীক্ষা। অবশ্য শেষ পর্যন্ত তিনি সুস্থ স্বাভাবিক জীবনকে স্বীকার করেই নিয়েছেন।[১০]

রহস্য আরো গভীর হয় যখন দেখি ইওনেস্কোর নাটকে মায়া-স্বপ্ন ও বাস্তব সৃষ্টির সূক্ষ্ম সীমারেখা যেন দ্রুত বিলীন হ'য়ে যায়, আর জীবনের মৌলিক নঙর্থ-চেতনা যদি হাসি ও কান্না দুয়েরই উৎস হয়, তা'হলে বলতে দ্বিধা নেই, ট্রাজিডি ও কমেডির ভিন্নতাও লোপ পায়। এখানে আসে সেই শাশ্বত সংঘাতের প্রশ্ন। এই সংঘাতের প্রকৃতি বিশ্লেষণ 'দ্য কিলার' নাটকের প্রথম দৃশ্যেই উদ্ঘাটিত। যেমন 'রাইনোশিরাসে'। বেরেঞ্জার সেই 'radiant city within a city-তে প্রবেশ করছে। সেই মৃত্যু তোরণ উত্তীর্ণ অমৃতময় জ্যোতির্লোকে, নশ্বর নগরীর তিমির দিগন্ত পারে যা দীপ্তিমান। তার যে সোনার হরিণ চাই; কতবার সে স্বপ্নে এই মায়া কুহক, মায়া বনবিহারিণীকে দেখেছে; সেই আপাতঃসুদূর স্বর্গজয়ী আনন্দ এই radiant city-তে যেন বিধৃত হয়। স্মৃতিসুন্দর সেই চিত্তচমৎকারী আন্তর

---

১০ 'দ্য বার্থ ডে পার্টি' নাটকের নায়ক স্ট্যানলীর দুর্দশা দ্রষ্টব্য

অনুভূতির দিব্যপ্রভা বহির্জগতের বস্তুলোকে ব্যাপ্ত হোক। বিশ্ব-প্রকৃতির যে বিস্ময়রূপ সে গোপনে লালন করে এসেছে তার মোহিনী মায়া ছড়িয়ে পড়ুক মৃণ্ময়ী নগরীর কাঠে-ইঁটে। কিন্তু অন্তর বাহিরের ভিন্নপন্থী পরস্পর বিরোধী কল্পলোক ও বস্তুলোকের সংঘর্ষের বেদনা তাকে নিরাশার নৈরাজ্যে নিয়ে যায়। জীবন সম্বন্ধে তার উপসংহার সেই মৌল সংঘাতেরই নির্দেশক : 'When there is not total agreement between myself inside and myself outside, then it is a catastrophe, a Universal contradiction, a schism.'।

এই contradiction যেন আবার মিলিয়ে যায়। 'radiant city'র প্রাচীর স্পর্শ করতেই সে বলে উঠবে, 'It's concrete, solid, tangible···No, no, it's not just a dream, this time.'। কিন্তু বেরেঞ্জার 'radiant city-তে আর বাস করবে না। পরে আমরা জানি এক হত্যাকারী সকলকে হত্যা করে বেড়াচ্ছে এই নগরের পথে ঘাটে। শেষ দৃশ্যে বেরেঞ্জারকেও হত্যা করবে সে।[১১]

কিন্তু ইওনেস্কোর নাটকের পটভূমি রহস্য ও স্বচ্ছতা, মায়া ও বাস্তবের উভয় স্বর্গের হেঁয়ালীর প্রতীক। কোন সমাধান নেই, নেই কোন রহস্য বিলোপের প্রয়াস। 'Vanitas Vanitatum, Omnia Vanitus' শুধু। বেরেঞ্জার দেখল দেয়ালগুলো 'concrete, solid, tangible'। কিন্তু মঞ্চে কোন দেয়ালই নেই। শূন্যতায় তার হাতড়ানো। রূপসাগরে ডোবাই সার, অরূপ রতন কৈ ?

তাহলে প্রশ্ন জাগে দেয়ালের কাঠিন্য কি শুধু শাব্দিক অর্থে সত্য ? প্রসঙ্গতঃ মনে পড়ে এলিয়টের *East Coker*-এ কবি দ্বৈত-চেতনার রূপকল্প চিত্রণের অতীন্দ্রিয় চেতনাকে স্পর্শ করতে গিয়ে বাগর্থের প্রতীকী ব্যঞ্জনায় অস্বস্তিবোধ করছেন। *The Family*

১১ মরণ-নদী তো চিরকাল শাশ্বত নগরীর পাশ দিয়েই প্রবাহিত হয়! বাইবেল, বানিয়ান দ্রষ্টব্য।

Re-union-এর ইউমেনডাইরা ও *The Cocktail Party*-র গার্ডিয়ানরা এলিয়টের কাছে একই সমস্যা উপস্থাপিত করেছে। অর্থাৎ আমরা অস্তিবাদী প্রত্যয় গ্রহণের 'উদ্ভট' প্রস্তাবের (কির্কেগার্দিয়ান *either/or ?*) সম্মুখীন হচ্ছি। প্রত্যয় স্বীকার আবশ্যিক, কিন্তু তার জন্য পরিস্থিতির নিরর্থকতার প্রয়োজন। নাট্যকার তাই তাঁর গুরুত্বপূর্ণ চরিত্রকে কাল ও কালাতীতের দিগন্ত সীমা অতিক্রম ক'রে –'no man's land'-এ পৌঁছে দিয়েছেন। তখন আমাদের চোখে নায়ক হয় নির্বোধ, নয় স্থিতপ্রজ্ঞ অতিমানব। বস্তুতঃ বেকেট ও ইওনেস্কোর মধ্যে ভিন্ন দৃষ্টি সূক্ষ্ম, প্রচ্ছন্ন। বেকেট আবিষ্কার প্রয়াসী ঈশ্বরহীন জগতের অর্থহীনতার অর্থ—আর ইওনেস্কোর সাধনা মানুষেব সাড়ম্বর কর্মকাণ্ডের ব্যর্থতার সার্থকতা সন্ধান। জীবনের বহুমুখী বিশৃঙ্খলায় সুন্দরতম সৃষ্টিব অকারণ বিনষ্টির উৎস কি অদৃশ্য শূন্যতা ? এই প্রশ্ন উভয়েরই মনে রাখতে হবে যে, 'অ্যাবসার্ড' নাটকের মর্মবাণী মানবদ্বেষী নৈরাশ্যবাদ (anti-human pessimism') বা বেপরোয়া বিপ্লববাদ ('irresponsible nihilism') নয়। মনে পড়ছে 'মার্ডার ইন দ্য ক্যাথিড্রালের কয়েকটি কথা ঃ

> "Weaving a fiction which unravels as you weave
> Pacing forever in the hell of make-belive which never is belief.'

কিন্তু ইওনেস্কো, সাত্র ও বেকেটের সঙ্গে এলিয়টের দৃষ্টিভঙ্গির তফাৎ হ'ল প্রথমোক্ত তিনজন এই 'মনগড়া নরক' কে (Hell of make believe) স্বীকার করেন না, আর এলিয়ট সাত্রের 'বুদ্ধিগ্রাহ্য স্বর্গ' (Intelligible Heaven)-তে বিশ্বাস করেন। এই 'বুদ্ধি-গ্রাহ্য স্বর্গ'তে বিশ্বাস না করার সমস্যাই অস্তিবাদীদের এই দলটির কাছে জীবনের প্রধান সঙ্কট। 'রাইনোশিরাসে' বেরেঞ্জার অভাব-বাচক প্রত্যয় (রবার্ট বোল্টের 'মোর' বা অসবোর্ণের 'লুথার' এর

প্রত্যয়ের মত) এক অর্থে সত্তার সত্যাপন সন্দেহ নেই। কিন্তু এরা সব এমন এক গহ্বর কিনারে এসে দাঁড়িয়েছে যেখান থেকে তারা শুধু বলছে 'there I stand. I can do no other'। অর্থাৎ সার্ত্রের ভাষায় : 'অস্তিবাদীরা অত্যন্ত অপ্রস্তুত হ'য়ে পড়ে যখন দেখে ঈশ্বর বলে কিছু নেই'।[১২] কিন্তু আমরা জানি আছে দুঃখ 'আছে মৃত্যু, বিরহদহন লাগে।' কিন্তু 'তবুও শান্তি, তবু আনন্দ, তবু অনন্ত জাগে'। তাই অর্থহীন জগতে মানুষের বিরাট নিঃসঙ্গতা ও অনাবিষ্কৃত রহস্যের বেদনা সত্ত্বেও জীবনকে গ্রহণ করতে হবে; মর্যাদা ও মহত্বের সঙ্গে। ভালবাসা, জ্ঞান ও উদারতা দিয়ে জয় করতে হবে সকল অর্থহীনতা, সকল প্রহসনকে। তাই নাট্য আন্দোলনের এই বিচিত্র শৈলী জীবনদর্শনের এক নব দর্পণ, এক নব ইস্‌থেটিকস্‌।[১৩]

ভ্লাদিমির ও এস্ত্রাগঁব প্রতীক্ষা ও বেরেঙ্গার বস্তু ও ছায়ায় গড়া জ্যোতির্লোকের অন্বেষাকে আর্নল্ডের ভাষায় 'Wandering between two world's, one dead, the other powerless to be born' বলা অসঙ্গত নয়। কিন্তু এই প্রতীক্ষা ও অন্বেষা ঠিক কিসের জন্য? ঈশ্বর, মহামানব, মহৎ আদর্শ বা সব পেয়েছির দেশের জন্য? হয়তো এসব কিছুই না। শুধু জীবন-যন্ত্রণা থেকে মুক্তি (মোক্ষ প্রাপ্তি নয়)—মৃত্যুর জন্যই। হয়তো তাও নয় শুধুই প্রতীক্ষা, শুধুই অন্বেষা। ভারতবর্ষের দার্শনিক কবির উদ্ধৃতি দিয়ে এই আলোচনার শেষ করব :

যে ক্ষুধা চক্ষের মাঝে, যেই ক্ষুধা কানে,
স্পর্শের যে ক্ষুধা ফিরে দিকে দিকে বিশ্বের আহ্বানে,
উপকরণের ক্ষুধা কাঙাল প্রাণের,
ব্রত তার বস্তু সন্ধানের,

---

১২ *Existentialism and Humanism*, পৃ. ৩৩।

১৩ কামুর *Myth of Sisyphus*-এর আশাবাদী উপসংহার সিসিফাসের জবানীতে দ্রষ্টব্য।

মনের যে ক্ষুধা চাহে ভাষা,
সঙ্গের যে ক্ষুধা নিত্য পথ চেয়ে করে কার আশা,
যে ক্ষুধা উদ্দেশহীন অজানার লাগি
অন্তরে গোপনে রয় জাগি—
সবে তার মিলি নিতি নিতি
নানা আকর্ষণ বেগে গড়ি তোলে মানস-আকৃতি।
কত সত্য, কত মিথ্যা, কত আশা, কত অভিলাষ,
কত-না সংশয় তর্ক, কত-না বিশ্বাস,
আপন রচিত ভয়ে আপনারে পীড়ন কত-না,
কত রূপে কল্পিত সান্ত্বনা,—
মনগড়া দেবতারে নিয়ে কাটে বেলা ;
পরদিনে ভেঙে করে ঢেলা
অতীতের বোঝা হতে আবর্জনা কত
জটিল অভ্যাসে পরিণত।
বাতাসে বাতাসে ভাষা বাক্যহীন কত-না আদেশ
দেহহীন তর্জনী নির্দেশ,
হৃদয়ের গূঢ় অভিরুচি
কত স্বপ্নমূর্তি আঁকে, দেয় পুনঃ মুছি,
কত প্রেম, কত ত্যাগ, অসম্ভব-তরে
কত-না আকাশযাত্রা কল্প পক্ষ ভরে,
কত মহিমার পূজা, অযোগ্যের কত আরাধনা,
সার্থক সাধনা কত, কত ব্যর্থ বিড়ম্বনা,
কত জয় কত পরাভব—
ঐক্য বন্ধে বাঁধি এই সব
ভালো মন্দ সাদায় কালোয়
বস্তু ও ছায়ায় গড়া মূর্তি তুমি দাঁড়ালে আলোয়।······

নিসঙ্গ আত্মা ঃ আর্থার মিলার

আমেরিকায় অভিনীত প্রথম যে নাটকটির নামের সঙ্গে শিক্ষিত বাঙালীর পরিচয় হয় তার নাম 'আওয়ার আমেরিকান কাজিন—' নাট্যকারের নাম টম টেলর। এই পরিচয়ের কারণ বেদনাদায়ক। ১৮৬৫ খ্রীস্টাব্দে গণতন্ত্রের পূজারী মানবদরদী এব্রাহাম লিঙ্কন ঐ নাটক অভিনয়ের কোন এক অসতর্ক মগ্ন-মুহূর্তে গুপ্ত শত্রুর গুলিতে লুটিয়ে পড়েন উপরতলার বিশেষ আসনের তলায়।

তারপর অনেক যুগ কেটে গেছে। নাট্যসাহিত্য-প্রেমী বাঙালী আবো অনেক নামের সঙ্গে পরিচিত হ'ল—ইউজিন ও নীল (১৮৮৮-১৯৫৩), সিডনী হাওয়ার্ড (১৮৯১-১৯৩৯), এস. এন. বেয়ারম্যান (১৮৯৩—), ফিলিপ ব্যারী (১৮৯৬—১৯৪৯), মসহার্ট (১৯০৪—), জর্জ কফ্‌ম্যান (১৮৮৯—), রবার্ট সারউড (১৮৯৬—), এলমার রাইস (১৮৯২—১৯৫৩), জন হাওয়ার্ড লসন (১৮৯৫—), থর্নটন ওয়াইল্ডার (১৮৯৭—), মার্ক কনেলি (১৮৯০—), ক্লিফোর্ড ওডেট্‌স্ (১৯০৬—), টেনেসি উইলিয়মস (১৯১৪—), আর্থার মিলার (১৯১৫—), সারোয়ান, এডওয়ার্ড এ্যালবী, কামিংস, পাউণ্ড, ম্যাকলিস, ষ্টিভেন্স, এবার হার্ট প্রভৃতি ব্রডওয়ের নাটমহলের আরো কত জনপ্রিয় নাট্যকার-নাটকের খবরও অনেকে রাখেন। শিকাগো ও নিউ ইয়র্কের 'নিউথিয়েটার', হার্ভার্ডের নাট্য-রচনা শিক্ষা-কেন্দ্র '৪৭ নম্বর কারখানা', 'লিটল থিয়েটর' আন্দোলন, 'প্রভিন্স টাউন নাট্যসঙ্ঘ', 'ওয়াশিংটন স্কোয়ার নাট্য-সমিতি', 'থিয়েটর সমবায়', 'নেবারহুড রঙ্গালয়' 'লোকনাট্য' আন্দোলন, নিগ্রো গীতিনাট্য, ফেডারাল রঙ্গালয়, সজীব সংবাদপত্র নামীয় আঙ্গিক, নীতিনাট্য, সংযুক্ত রঙ্গালয়, রঙ্গমঞ্চ কাব্য, গোষ্ঠী রঙ্গালয় ইত্যাদি—বিভিন্ন নামের সঙ্গেও অনেকের পরিচয় থাকা সম্ভব। কিন্তু প্রধানত ও'নীল, টেনেসী উইলিয়ম্‌স্ ও আর্থার

মিলার-এর মাধ্যমেই আধুনিক আমেরিকান নাটকের প্রতি আমাদের শ্রদ্ধা ও আকর্ষণ নিবিড়তর। ইদানীং অবশ্য ক্লিফোর্ড ওডেটস্ ('ওয়েটিং ফর লেফ্‌টি' গণ-নীতিনাট্য দ্রষ্টব্য।) ও এডওয়ার্ড এ্যালবী ('হু ইজ এ্যাফ্রেড অব ভার্জিনিয়া উলফ'—এর বোম্বাই ও কলকাতায় চাঞ্চল্যকর প্রতিক্রিয়া স্মরণীয়) ভারতীয় বুদ্ধিজীবীদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছে।

দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের পরে—ও' নীল তখন দীর্ঘকাল ধরে অসুস্থ, ওডেটস্ ফুরিয়ে গেছেন, স্টাইনবেকের প্রতিভা নাট্য-সাহিত্যের অনোপযোগী প্রমাণিত হ'য়েছে, ডন প্যাসস্ ও সারোয়ান ছু-একটি ক'রে সফল নাটক লেখাব পরে একঘেঁয়ে হ'য়ে উঠলেন। পাঠক ও দর্শক তখন নতুন প্রতিভাকে সাগ্রহে বরণ করে নেবার জন্য ব্যগ্র হ'য়ে উঠেছে। এমন সময় নতুন জিনিসের পসরা নিয়ে উপস্থিত হলেন টেনেসি উইলিয়ামস এবং আর্থার মিলার। উইলিয়ামস এর 'দ্য গ্লাস মিনেজারি' (১৯৪৫) ও 'এ স্ট্রীটকার নেমড্ ডিজিয়ার' (১৯৪৭) এবং মিলারের 'দ্য ডেথ অব এ সেলসম্যান' (১৯৪৯) শুধু আমেরিকায় নয়, য়ুরোপের বিভিন্ন মঞ্চেও আলোড়ন সৃষ্টি করতে সমর্থ হয়েছিল। কলকাতার নাট্য-প্রেমিক এই নাটকের ছায়ারূপ—মুক্তাঙ্গন মঞ্চে দেখে থাকবেন।

দক্ষিণ আমেরিকার অধিবাসী টেনেসি ১৯১৪ খ্রীস্টাব্দে মিসিসিপিতে জন্মগ্রহণ করেন, উত্তরবাসী আর্থার মিলার ব্রুকলিনে প্রায় ছুবছর পরে। আর্থার মিলাব ব্রডওয়েতে সাফল্য পেলেন 'অল মাই সনস্'-এর অভিনয়ের গুণে। তিনি ইবসেনের মধ্য পর্বের পর থেকে আধুনিক নাট্যধারায় 'সামাজিক বাস্তবতার' শক্তিশালী প্রতিভূ। আর বাস্তবানুগ স্বভাববাদের বিরুদ্ধে ছদ্ম নান্দনিক ও প্রতীকী প্রতিক্রিয়ার প্রতিনিধি হলেন টেনেসি। মিলারের ভাষা গদ্য-গন্ধী কথ্য ভাষা, উইলিয়ামস-এর কাব্যিক, সঙ্গীতময়, রূপপ্রতিমায় সমৃদ্ধ। গণমঞ্চের প্রতিভূ মিলার, উইলিয়ামস আভাঁ-গার্দ নাট্যের

ভাবধর্মিতা (Subjectivity) ও ব্যক্তিগত প্রেরণার পৃষ্ঠপোষক। মিলারকে হ্যারল্ড ক্লারম্যান বলেছেন, 'a dispenser of moral jurispudence'।[২] অর্থাৎ নৈতিক ব্যবহার-তত্ত্বের কাজী। 'অল মাই সন্স'-এ ব্যক্তিগত স্বার্থ ও সামাজিক দায়িত্বের মধ্যে দ্বন্দ্ব রয়েছে। ইবসেনের ক্লাইবপন্থী 'পিলারস অব সোসাইটি'র মত গুপ্ত-অপরাধ; অপরাধ প্রকাশ ও প্রায়শ্চিত্ত—এই বিচিত্র উপাদান সহযোগে এর নাটকীয় আবেদন গড়ে উঠেছে। এগুলিতে কোন বৈচিত্র্য নেই, সবই প্লটের খাতিরে ব্যবহার করা। তৃতীয় অঙ্কে হঠাৎ আপত্তিজনক একটি চিঠির আবিষ্কার, যা আগেও হ'তে পারত—শুধুমাত্র প্লট গ্রন্থনার জন্যই আবিষ্কৃত একথা বলাই বাহুল্য। 'গোস্টস'-এ যাজক ম্যানভারস দাতব্য অনাথালয়টি 'ইনসিওর' করার প্রস্তাব না-মঞ্জুর করার অল্পকাল পরেই ঐ সংস্থাটি পুড়ে যাওয়ার নাট্য-শ্লেষটুকু লক্ষণীয়। (নাট্য-শ্লেষ কারণ অনাথালয়টি শ্রীমতী আলভিং-এর ভ্রাম্যমান কামুক স্বামীর স্মৃতির উদ্দেশ্যেই নিবেদিত !)। অবশ্য 'প্লট' ও 'আইডিয়া'র কৌশলের ঊর্ধ্বে নাটকটির যে আবেদন তা অগ্রাহ্য করার মত নয়। জীবন্ত চরিত্র ও পরিবেশ রচনা, চারিত্রিক বৈশিষ্ট্য-পরিস্ফুটন, ও চিন্তা-ভাবনার নাটকীয় অন্তর্দৃষ্টির স্বচ্ছ উন্মোচন প্রশংসনীয়। ধূর্ত 'লিটলম্যান' জো কেলার-এর পরিবার-প্রীতি ও গুপ্ত বেপরোয়াভাব, তার স্নেহপ্রবণ স্ত্রী 'লিট্‌ল ওম্যান'-এর ভালমন্দ ব্যতিরেকে আরামপ্রিয়তা, কেলারের ছেলের পিতৃভক্তি পরীক্ষার সংকট ইত্যাদি—খণ্ড-ঘটনার সমন্বয়ে মঞ্চে উপস্থাপিত হয়েছে—হয়েছে জীবন ও জীবনের পক্ষে ও বিপক্ষের যুক্তিতর্ক। কিন্তু 'অল মাই সন্স' মিলারের সমাজ-দর্শন ও নাট্যরীতি বোঝার পক্ষে যথেষ্ট নয়। 'এ ভিউ ফ্রম দ্য ব্রিজ' তো তদানীন্তন লর্ড চেম্বারলিনকে নাটকটি নিষিদ্ধ করতে উদ্যত করেছিল, কারণ দ্বিতীয়ার্ধে একটি চরিত্র অপর একটি চরিত্রকে সমকামের জন্য দোষারোপ করছে

২ 'দ্য নেকেড ইমেজ' দ্রষ্টব্য

(যদিও অভিযোগটি মিথ্যা)। নাট্যকার মিলারকে বুঝতে হ'লে 'দ্য ডেথ অব এ সেলস্‌ম্যান' নাটকটি বিচার করে দেখতে হবে এটি এমন একটি নাটক যা আমেরিকার সমাজ জীবনের নৈতিব ভিত্তিকে নাড়া দিয়েছে। নাটকটি আত্মজীবনীমূলক ও একহে (মিলার তাঁব পিতার দ্বিতীয় পুত্র) দুই পুত্রেব সঙ্গে পিতা সম্পর্ক বিষয়ক।[৩]

ভ্রাম্যমান সেলস্‌ম্যান-এর মত আমেরিকার জীবনধারা ও জীবনাদর্শের প্রতিভূ আব কেউ হ'তে পারেন কিনা জানি না। বেশি টাকার জন্য বেশি জিনিষ বিক্রি করাই তার কাজ। 'ডলার' ও 'সেণ্ট' দিয়ে বৎসরান্তে তার 'কি পাইনির' হিসাব নিকাশ। সতেজ প্রগাঢ় জীবন। বিশ অশ্ব-শক্তি সম্পন্ন গাড়ীতে চড়ে গ্রামে গঞ্জে ঘুরে বেড়ান, বিবতিতে স্বামী, জনক ও নাগরিকের ভূমিকা আত্মপ্রসাদ লাভ, মেয়েদেব গালে টোকা দিয়ে, নানা গাল গল্প বলে 'অর্ডার' যোগাড় করা, হৈ হৈ করে সময় কাটান। কর্মবীর উদার, "রাফ—টাফ"—অনেকে যেমন 'democratic American hero'কে কল্পনা করেন। কিন্তু মিলাব তাঁব আলোচ্য নায়কে দেখিয়েছেন দুর্বল, নিঃসঙ্গ, করুণার পাত্ররূপে। তার কৃতিত্বগুলি অন্তিমে মনে হবে কুৎসিৎ দুঃস্বপ্নের মত। তার পরিণতি তিক্ততায় নৈরাশ্যে, আত্মঘাতের অগৌরবে কলঙ্কিত।

'ক্রিটিকস্‌ সার্কেল এ্যাওয়ার্ড', 'পুলিৎজাব প্রাইজ', 'পে এ্যাওয়ার্ড' প্রাপ্ত, 'বুক অব দ্য মান্থ ক্লাব' নিবাচিত আলোচ্যমা নাটকটি অধিকাংশ সমালোচকের মতে আমেরিকার জীবনধারাব প্রতি তীব্র সমালোচনার নিদর্শন। কাহিনীব সারাংশ নিম্নলিখিত রূপ :

উইলী লোম্যান রুক্লীন গৃহে ফিরে এল। এবারে যাত্রার অশুভ ইঙ্গিতবহ, ব্যর্থ। বয়স তেষট্টি। অতএব একাগ্রতার অভা ইচ্ছাশক্তি দুর্বল। গাড়ী চালাবার মতও মনোবল নেই। এখ

৩ 'দ্য ম্যান হু হ্যাড অল দ্য লাক্‌' ও 'অল মাই সন্স' স্মরণীয়।

সে আত্মজিজ্ঞাসায় প্রখর, আত্মপ্রতিষ্ঠায় দ্বিধান্বিত। এখন আকাঙ্ক্ষা ও সামর্থ্যের ব্যবধান সুদূর। ইংরেজীতে যাকে 'conscious escapism' বলে সেই সচেতন পলায়ন তৎপরতা লোম্যানেব মানসিকতায় ছায়া ফেলেছে। চব্বিশ ঘণ্টার পশ্চাদবর্তন কৌশলের মাধ্যমে আমরা লোম্যানের অতীত জীবনের কিছু সুখময় মুহূর্তের স্বাদ পাব। দুটি ছেলেব তখন বাড়ন্ত বয়স। বিফ্ 'কলেজ হীরো,' ফুটবল দলের 'উঠন্ত তারা', আর হ্যাপী, তার ছোটভাই, দাদার গৌরবে গরীয়ান। তাদের জননী লিন্দা তাদের নিয়েই সুখী। সংসার স্বাচ্ছন্দ্যেব মধু-দুধে ভাসমান। একদিন বিফ্ একটি সংকটময় মুহূর্তে দৌড়ে হোটেল ঘরে ঢুকে বাবাকে পরনারী সংসর্গে মত্ত অবস্থায় দেখতে পাবে। কিশোব মনের 'পিতৃ দেবতার মন্দির একটি আঘাতেই বিচূর্ণ'। বিফ্ এখন ঘব পালানো চোর। হয়তো সে কৃষিকর্মেই নিজেকে নিয়োজিত করতে পারত। কিন্তু পাবিবাবিক আকর্ষণ তাকে আবার বাড়ীতে ফিরিয়ে আনে। কিন্তু পিতা-পুত্রের কলহ তাকে আবার গৃহছাড়া, লক্ষ্মীছাড়া করে।

অপব পক্ষে, হ্যাপী অলস, আত্মকেন্দ্রিক, লম্পট। লিন্দার মন স্বামীর প্রতি মমতা সিক্ত, সন্তানদের ঘৃণা থেকে লোম্যানকে রক্ষা করার প্রচেষ্টায় অন্তরঙ্গ। প্রথম অঙ্কেব শেষের দিকে লিন্দার কথা মনে পড়ে যখন সে জীবন যুদ্ধে পরাজিত স্বামীকে সন্তানদেব অবজ্ঞা থেকে উদ্ধার কবার চেষ্টা করছে। এখানে সংলাপের কিছু অংশ তুলে দিচ্ছি :

লিন্দা : আমি বলছি না সে একজন মস্ত বড কিছু। সে অনেক টাকার মালিক নয়। কাগজে তার কখনো নাম ওঠেনি। অপূর্ব আদর্শ চরিত্রও নয়। কিন্তু সে মানুষ, ভয়ঙ্কর কিছু হ'তে যাচ্ছে তার জীবনে, তাই আমাদের তার প্রতি মনোযোগ দিতে হবে। বুড়ো কুকুরের মত তাকে কবরেব মধ্যে ফেলে দিতে পারি না। শেষ পর্যন্ত এই ধরণের লোকের দিকে আমাদের মন দেওয়া উচিত। তুই ওকে মাথা খারাপ বলেছিস—

বিফ : সত্যি কি আর বলেছি।

লিন্দা : না, অনেক লোকেই মনে করে তার মাথার ঠিক নেই। কিন্তু তার কষ্টটা কোথায় তোদের বোঝা উচিত।

হ্যাপী : নিশ্চয়ই।

লিন্দা : একজন সাধারণ লোক অসাধারণ লোকের মতই ক্লান্ত হ'তে পারে।

কিন্তু উইলীর মনোবল ফিরিয়ে আনার ক্লান্তিহীন প্রচেষ্টায় সে ব্যর্থ। পায়ের মাটি যেন আর যথেষ্ট শক্ত নয়, ক্রমশঃ সবই যেন অন্ধকার হ'য়ে আসছে, বিশ্বাসের ধ্রুবপদ বিশ্বাসঘাতকতা করছে। সুদক্ষ 'সেলস্‌ম্যানের' গুণাবলী শক্তিহীন হ'য়ে আসছে, জীবিকার জন্য সংগ্রাম-ক্ষমতা লুপ্ত প্রায়। তার জীবন-বীমা, উইলীর ধারণায় তার মৃত্যুকে বেশি লাভদায়ক করে তুলেছে।

কাহিনীর পর পর কয়েকটি দৃশ্য স্থানকালের পরমতায় উপস্থাপিত। কোন কোন খণ্ড চিত্র বর্তমানতায় বিধৃত, অধিকাংশই অতীতের পর্দায় আভাসিত। লেখকের দৃষ্টিকোণ অবশ্য সক্রিয় ভূমিকা গ্রহণ করেছে সর্বত্র। কিছু দৃশ্য আবার উইলীর কল্পনাশ্রয়ী। কখনো কখনো অতীত ও বর্তমানের গোলক ধাঁধায় বিভ্রান্ত হ'তে হয় ঠিকই, তবে বাহ্য জগতের এই বিশৃঙ্খলা নাটকের অন্তর্নিহিত বিশৃঙ্খলারই প্রতিভাস। তবু একথা অনস্বীকার্য, সাধারণ মার্কিনী জীবনের দৈনন্দিন বাক্‌ধারায় লিখিত-এই নাটক মর্মস্পর্শিতায় গভীর। শেষ দৃশ্যে লিন্দা, তার দুই পুত্র, বন্ধু চার্লি, লোম্যানের কবর ঘিরে দাঁড়িয়ে আশ্চর্য হয়ে ভাবছে তার এইভাবে স্বেচ্ছামৃত্যুর প্রকৃত কারণ কি হ'তে পারে :

লিন্দা : ব্যাপারটা বুঝতে পারছি না। বিশেষ ক'রে ঠিক এই সময়টা। পঁয়ত্রিশ বছরের মধ্যে আমরা সবেমাত্র পরস্পরকে বুঝতে শিখেছি, সহজ হচ্ছি। তার শুধু একটু রোজগারের দরকার ছিল। এমন কি ডেনটিস্টের ঋণও শোধ করেছিল।

চার্লি : কোন লোকের শুধু একটু মাইনে পেলেই চলে না।

লিন্দা : কিছু বুঝতে পারি না।

বিফ্ : কত সুন্দর দিনই না কেটেছে। বাবা যখন ট্রিপ থেকে ফিরে আসতেন ;···

চার্লি : উনি সুখীই ছিলেন······

বিফ্ : তাঁর স্বপ্নগুলোই ভুল ছিল। সব, সব, ভুল।

হ্যাপী : (বিফ্‌কে প্রায় মারতে গিয়ে) ওকথা বলিস না।

বিফ্ : তাঁর কখনো নিজেকে বোঝার ক্ষমতাই হয়নি।

চার্লি : (হ্যাপীকে যেতে না দিয়ে, কথা বলতে না দিয়ে) এই মানুষটিকে কেউ যেন দোষ না দেয়। তুই বুঝিস না : উইলী একজন সেলস্‌ম্যান······ সেল্‌স্‌ম্যানকে স্বপ্ন দেখতেই হবে, বাছা।···

নাটকের বিষয়বস্তুকে অবলম্বন ক'রে সমালোচকদের মতান্তর বিশেষ রকম কৌতূহলোদ্দীপক। জন ব্রাউন বললেন, 'most poignant of man as he must face himself to have come out of our theatre'। মিলার নিজে বললেন, 'Willy is Everyman[8] who finds he must create another personality in order to make his way in the world, and therefore has sold himself.' হ্যারল্ড ক্লারম্যান এই মার্কিন 'সেলস্‌ম্যানের' মৃত্যুর মধ্যে দেখেছেন মার্কিন সমাজে সেলস্‌ম্যানের জীবিকাবৃত্তির ঘুণ ধরা স্বরূপটি। 'The play is a challenge to the American dream···of business success ····salesmanship implies a certain element of fraud : the ability to put over or sell a commodity regardless of its intrinsic usefulness. Death of Arthur Miller's salesman is symbolic of the breakdown of the whole concept of salesmanship inherent in our society.'

৪ পনর শতকে লিখিত প্রখ্যাত চার্চ মর্যালিটি নাটকের নায়ক Every man পরলোকের ডাক শুনে সৌন্দর্য, আত্মীয় প্রবণগুণ ও জাগতিক বস্তুকে সঙ্গে নিয়ে যেতে ব্যর্থ হয়েছিলেন।

অনেকে তাই মিলারকে স্বাধীন সমাজের ঘাসে প্রচ্ছন্ন মার্কসবাদী বলেছেন। যদিও মার্কসবাদী সমালোচকরা অনেকে তাঁকে ছদ্মবেশী বুর্জোয়া ভাববাদী বলতে দ্বিধা করেন নি। আবার কোন কোন বিদগ্ধ সমালোচক বলেছেন উইলীর ব্যর্থতার জন্য সে নিজেই দায়ী, তার সমাজ নয়। ভ্রান্ত সমাজধারা নয়, তার নিজস্ব আকাঙ্ক্ষিত আদর্শের মানে উন্নত হবার অক্ষমতাই তাকে আত্মধিক্কারে প্ররোচিত করেছে। উইলী বলে, অপরে শুধু শায়িত অবস্থায় টেলিফোনে কথা বলেই অর্ডার পাচ্ছে। তাকে কিন্তু তার স্ত্রী বা প্রেমিকার সাহায্যে মালিকদের অনুগ্রহ লাভ করতে হবে। এই বক্তব্য উইলীর বর্তমান বৃত্তির বিরুদ্ধ-সমালোচনা নাও হতে পারে। আমাদের মতে এক্ষেত্রে উভয়েরই দায়িত্ব সমান—সমাজ ও ব্যক্তি। আসলে উইলীর সাংসারিক জীবন অশান্তিকর হবার কোন কারণ নেই। অশান্তির কারণ তার পতনোন্মুখ চরিত্র। হ্যাপী ও বিফের ধ্বংসের কারণ 'ভুল স্বপ্ন'—The mystique of Salesmanship-এ তাদের বিশ্বাস। মনে পড়ে উইলীর আলাস্কার ধনকুবের ভাই বেন-এর কথা, 'What are you building ?.... Lay your hand on it. Where is it ?'

জোসেফ উডক্রাস তাঁর বহু আলোচিত 'দ্য ট্রাজিক ফ্যালাসি'[৫] নামক নিবন্ধে আধুনিক যুগে ট্রাজিডির সম্ভাবনাকে অস্বীকার করেছেন। তিনি বলেছেন, আধুনিক কালে মানব ও ঈশ্বর উভয়েই হৃত গৌরব। এ সম্পর্কে জর্জ স্টাইনার-এর মন্তব্য স্মর্তব্য: 'Tragedy is that form of art which requires the intolerable burden of God's presence. If is now dead because His shadow no longer falls upon us as it fell on Agamemnon or Macbeth or Athalie.'[৬]

৫ *The Modern Temper* 1929, Ch, 5 দ্রষ্টব্য।

৬ *The Death of Tragedy* :

একটি ন্যায়সঙ্গত প্রশ্ন প্রায়ই উত্থাপিত করা হয় : 'দ্য ডেথ অব এ সেলস্‌ম্যান' কি ট্রাজিডি? যদিও ভূমিকায় মিলার নাটকটিকে ট্রাজিডি ভেবেই আলোচনা করেছেন। তিনি বলেছেন ট্রাজিক আঙ্গিক মানবিক মর্যাদা লাভের জন্য নায়কের সংগ্রামকেই সূচিত করে। এ প্রসঙ্গে স্টাইনারের আর একটি উক্তি স্মরণযোগ্য : 'The metaplysics of christianity and Marxism are anti-tragic. That is, in essence, the dilemma of modern tragedy.[৭] কিন্তু আধুনিক ট্রাজিডিতে নায়কের বিনষ্টির মূলে পরিবেশের অন্তর্ভুক্ত অশুভ উপাদানই দায়ী। তিনি আরো বলেছেন, ট্রাজিডিতে নৈতিক সিদ্ধান্তের আবিষ্কার কোন 'abstract' বা 'metaphysical' পরিমাণের আবিষ্কার নয়। পরিবেশের অশুভ কারণটি একটি সর্পের মত যা মানুষকে দাবিয়ে রাখে, তার ভালবাসা ও সৃজনী শক্তির বাহ্যস্রোতকে বিকৃত করে। অর্থাৎ অশুভ কারণটি রাজনৈতিক উপায়ে যদি দূর করা যায়, তাহলে 'ট্রাজিক' বলে কিছু থাকবে না। কিন্তু মিলারের নাটকে তাঁর বিশ্লেষণের ত্রুটি ধরা পড়ে। স্পষ্টতঃ দর্শক-মন আলোড়িত করতে সমর্থ হলেও, 'ডেথ অব এ সেলস্‌ম্যান' ট্রাজিডি হিসাবে ব্যর্থ। মিলার ভুলে গেলেন ট্রাজিডির জগৎ সাময়িক রাজনৈতিক ও সামাজিক রীতিনীতির বহু ঊর্ধ্বে, যদি অবশ্য 'ট্রাজিক হিরো'কে পার্থিব তাৎপর্যেরও ঊর্ধ্বে উঠতে হয়। এ ক্ষেত্রে নাট্যকার উইলীকে মার্কিনী কৃত্রিমতা, বণিকবৃত্তি এবং লোভের অসার পটভূমিতে অসহায়ভাবে ফেলে দিয়েছেন। উইলীকে যদি ট্রাজিক হিরো রূপে গণ্য করা যায়, তার জগৎ তাহলে তার কর্মযোগের অর্থকে সীমিত করবে। আমাদের 'কস্‌মস্‌'-এ কৌতুক বা করুণ রস থাকতে পারে। কিন্তু এখানে ট্রাজিডির ঐশ্বর্যে মর্যাদা নেই। তিনি বলছেন, 'The best that we can achieve is pathos and the most

৭ Ibid, P. 324.

we can do is to feel sorry for ourselves.' এই করুণ রসই বোধহয় আধুনিক নাটকের প্রধান লক্ষণ। গ্রীক্ ট্রাজিডি 'ইডিপাস'-এ কেন্দ্রীভূত বিষয়, জীবনের নির্ভেজাল 'ট্রাজিক' রসটুকুই। সেক্সপীয়রের 'কিং লিয়ার'-এ মানব জীবনের ট্রাজিডির ঊর্ধ্বে যে অতীন্দ্রিয় বিষাদরস বা মরণোত্তর যে ক্ষমা-সুন্দর নবজন্ম তারই ইঙ্গিত। অপবপক্ষে আধুনিক নাটক 'ডেথ অব এ সেলস্‌ম্যান' বা 'এ ষ্ট্রীটকার নেমড্ ডিজায়ার'-এ দেখা যায় ট্রাজিডির চেয়ে যা অ-গভীর ও অতীব্র, যা ক্ষমাহীন সেই অসহায় করুণাই এখানে প্রধান রস। অবশ্য প্রশ্ন উঠতে পারে নির্ভেজাল 'ট্রাজিক রস' বা 'অতীন্দ্রিয় বিষাদরস' এসব কথার সংজ্ঞা কি? আসলে সব সংজ্ঞাই নির্ভর করবে দর্শক মনের সাড়ার উপর।

সেদিক থেকে নাটকেব বিশৃঙ্খল নির্মাণ কৌশল একটি বাধা পশ্চাদ্‌বর্তনের ঘটনাপঞ্জী দৃঢ়-পিনদ্ধ নয়। তাছাড়া অধিকাংশ গৌণ চরিত্রগুলি সুগঠিত নয়। উইলীর 'বস্', তার প্রেমিকা, তার ভাই সকলকে যেন কার্টুন চরিত্র বলে মনে হয়।

তবে আলোচ্য নাটকের সবল ভঙ্গির প্রয়োগনৈপুণ্যে মিলার সফল হয়েছেন। তাঁর ব্যবহৃত বহু প্রকাশভঙ্গি সাম্প্রতিক বাক্‌ধারায় প্রচলিত হয়েছে: 'He's liked, but he's not--well liked'. 'The woods are burning, boys'; 'The jungle is dark but full of diamonds, Willy.' ইত্যাদি। যে কথা হচ্ছিল সে প্রসঙ্গে আর একটি বিয়োগান্তক নাটকের কথা স্মরণীয়। 'দ্য ক্রুসিবল' নাটকে 'সেলস্‌ম্যানে'র প্রতি করুণার স্থান যথাযথ চরিত্রের প্রতি সহানুভূতিতে স্থানান্তরিত হয়েছে। সালেমের ডাইনী খোঁজার রূপকেব মধ্যে সাম্প্রতিক অনেক ঘটনার মিল থাকলেও, নাটকটি রাজনৈতিক উদ্দেশ্য প্রণোদিত নয়। সালেমে—যেমন ইবসেনের 'এ্যান এনিমি অব দ্য পিপল্'-এ স্টকম্যানের 'টাউনসিপে' —প্রচলিত ধারার প্রতি অবিশ্বাসকে মহাপাপের সমগোত্রীয় বলে

মনে করা হ'ত। নায়ক প্রক্টার বলেছে : 'I like not the smell of this 'authority'। এই দৃষ্টিভঙ্গির প্রতি মিলারের অবজ্ঞা এত তীব্র যে নাটকটি কখনো কখনো 'সেন্ট যোয়ান'-এর বিচার দৃশ্য (ইনক্যুইজিটার-এব ভাষণটি বাদ দিয়ে) মনে করিয়ে দেয়। 'দ্য ক্রুসিবল'-এর ইনক্যুইজিটাররা অবশ্য অনভিপ্রেত শয়তান।

নাট্যক্রিয়া প্রায় ইতিহাসানুগ। একদল চঞ্চলচিত্ত রঙ্গিনী সালেমের কাছে এক জঙ্গলে হাল্কা লাম্পট্য নিশি-উৎসবে অভিযুক্ত। এই অভিযোগ থেকে মুক্ত হবার জন্য তারা প্রতিবেশীদের বিরুদ্ধে দোষারোপ করল যেন এই প্রতিবেশীরাই শয়তানের যাদু তাদের মধ্যে ছড়িয়ে দিয়েছে। তাদের অভিযোগ স্বীকৃত হ'ল, বিচার সভা বসল আর মৃত্যুদণ্ড কার্যকারী হতে লাগল। প্রক্টারের স্ত্রীকে গ্রেপ্তার করা হ'ল। স্ত্রীকে বাঁচাতে গিয়ে সে নিজেই ধরা পড়ল। তাদের শেষ মিলনের সময় প্রক্টারের স্ত্রী স্বামীকে বলবে, 'Great stones they lay upon his chest until he plead aye or nay. They say he give them but two. "More weight", he says—And died". ড্রাম বাদ্যের উন্মাদনায়, উচ্চ মস্তকে প্রক্টার তার আদর্শের জন্য শহীদ হবে। ভিক্টোরীয় ধাঁচের শহীদ গৌরব, মেকি ও ফাঁপা। একজন বলেছেন, 'Oversimplifications of poster art.'। 'দ্য ডেভিলস অব লুডুন'-এ (ডাইনী —খোঁজার আরো গভীর বিশ্লেষণী ছবি) অলডাস হাক্সলে যাদের বলছেন, 'There are many people for whom hate and rage pay a higher divident of immediate satisfaction than love'. এক্ষেত্রেও তাই মনে হয়। সামাজিক, রাজনৈতিক ও নৈতিক দৃষ্টিভঙ্গি দিয়ে বিচার করলে 'দ্য ক্রুসিবল'-এব বিষয় স্থাপনা ভুল নয়, কিন্তু শিল্পগত রস পরিণামের মানদণ্ডে ব্যর্থ। আবেগাশ্রিত অর্দ্ধসত্য কখনো বিশ্বায়ত সত্যে পরিণত হয় না। মিলার এর যোগ্য নয় অন্তত। প্রকটার-এর আত্মত্যাগের প্রতি

অনেক দর্শকের সহানুভূতি দেখা গেছে। সেলস্‌ম্যানের প্রতি যে করুণা তা এখানে সহানুভূতিতে রূপান্তরিত হয়েছে। তাহ'লেও এখানেও সেই বিষাদ রস, শুধুই 'Pity and fear'। 'high tragedy' নয়।

এবার এই সূত্র অনুসরণ ক'রে মিলার-এর নাটকে 'ট্রাজিক হিরো'র স্থান কি বিশ্লেষণ করা যাক। নাট্যশিল্পে মিলার ব্যক্তিবাদের ধর্মীয় পদ্ধতিকে ('cult of the individual') নিন্দা করেছেন। বর্তমান যুগের নায়কেরা যেন বিচ্ছিন্ন দ্বীপখণ্ড, নৈর্ব্যক্তিক অথচ বিনাশিনী সমুদ্র দ্বারা আক্রান্ত হবার জন্য ভাগ্য-নির্দিষ্ট। তাদের ব্যর্থতাজনিত পরাজয়বোধ (frustration) বর্তমান নাটকের বিষয়বস্তু ; নায়ক সমাজ দ্বারা নিস্পিষ্ট, অবহেলিত অথবা লঘুকরণে হৃত-প্রতিভা। আধুনিক নায়কেরা তাই অন্ধকারে অকাল মৃত্যু বরণ করে। ফলে বর্তমান যুগের দর্শকেরা করুণ দৃশ্যের অনুকম্পা সৃষ্টিকারী অনুভূতিতে অভ্যস্ত। কিন্তু এ রস ও বিষাদ রস, ট্রাজিক রস নয়। ট্রাজেডি সংঘটিত হবে সূর্যালোকে। অসহায় নৈরাশ্যে সমৃদ্ধ মন নায়ক প্রতিকূল দুষ্ট শক্তির চাপে হাঁটু মুড়ে বসে পড়বে, শুয়ে পড়বে মৃত্যুনীল বেদনার কাতরতায়। কিন্তু তার এই অযথা মৃত্যুর মূলে থাকবে এমন এক মহত্তাদর্শ, যা তার ব্যক্তিসত্ত্বার থেকেও বড়। তাই সূর্যালোক তার যন্ত্রণাদগ্ধ শরীরের ওপর অনেক বেশি গৌরবে জ্বলবে।

তাহ'লে দাঁড়াচ্ছে এই, আধুনিক ট্রাজিডির প্রশ্ন হ'ল, 'আমি কেমন করে বাঁচব?' আর্থার মিলার এই প্রশ্নের বিরোধিতা করেছেন। কিন্তু মিলার যেন ভুলে না যান ব্যক্তিগত চরিতার্থতাকে অশুভ আদর্শরূপে গ্রহণ ক'রে যে প্রথম ইংরেজী নাটকটি অমরত্ব লাভ করে সেটি হ্যামলেট।

এই অসহায় নৈরাশ্যের ফলে আহত-অভিমান নায়ক বা নায়িকা যখন আত্মালোকে প্রদীপ্ত হ'য়ে ওঠে, আত্ম-জ্ঞানে সমৃদ্ধ হয়, তখনই

সে মহৎ ট্রাজিডির নায়ক-নায়িকা হবার যোগ্যতা অর্জন করে—সে ট্রাজিডি ব্যক্তিগতই হোক কিংবা সর্বজনীনই হোক। এই ট্রাজিডির শিল্পগত নৈপুণ্য অবশ্যই নির্ভর করবে নাট্যকারের সততা ও প্রতিভার উপর। এই প্রসঙ্গে টেনিসী উইলিয়ামস্-এর কথাও মনে পড়ে। একই বিষয়বস্তু হলেও মিলার ও উইলিয়ামস্-এর নাট্য গঠনের কৌশল ভিন্ন। তার কারণ মিলার আদর্শরূপে গ্রহণ করেছেন ইবসেনের তীব্র প্রাঞ্জলতা, লঘুরসহীনতা ও আধ্যাত্মিক সৌগন্ধ। আর উইলিয়ামস্ লরকা ও লরেন্সের অনুগামী—রসকৌতুক, ইন্দ্রিয়ভোগ ও রোমান্টিক ট্রাজিডির বিলাসে অনুরক্ত। এক প্রখ্যাত নাট্য-সমালোচকের ভাষায়, "Miller's plays are hard, 'patrist', athletic, concerned mostly with men. William's are soft, 'matrist', sickly, concerned mostly with women. What links them is their love for the bruised individual soul and its life of 'quiet desperation.'" । এই বিক্ষত হতাশ ব্যক্তি-আত্মার প্রতি ভালবাসা প্রকাশ্যে ঘোষণা করার দুঃসাহস আজকের জটিল, যান্ত্রিক যুগে যাদের আছে তারা আমাদের কাছে শ্রদ্ধেয় ব্যক্তিত্ব।

বার্নাড শ' একচক্ষু গাম্ভীর্য নিয়ে যেমন বলেছেন : 'Hamlet is the tragedy of private life—nay of individual bachelor-poet life. If belongs to a detached residence, a select library, an exclusive circle, to no occupation, to fathomless boredom, to impenitent mug-wumpism, to the illusion that the futility of these things is the futility of existence……'। মিলারের মতে তাহ'লে হ্যামলেটের ব্যক্তিগত ট্রাজিডি, ট্রাজিডিই নয়, যতই জাঁকজমকপূর্ণ —'magnificent' হোক। কারণ তাঁরই ভাষায় : 'I can no longer take with ultimate seriousness a drama

of individual psychology written for its own sake...... Time is moving; there is a world to make ....a world in which the human being can live as a naturally political, naturally private, naturally engaged person, a world in which once again a true tragic victory can be stored.' এখানে মনে পড়ে জন গ্যাসনারের মন্তব্য, "For all its merits, 'Death of a Salesman' is still *drame bourgeois* rather than genuine *high tragedy*'.[৮] আমরা মনে করি মহৎ বিষয়বস্তু চিরায়ত সত্য। প্রতিকূল পরিস্থিতির বিরুদ্ধে সংগ্রামরত মানবাত্মা যখন পরাজয়ের গ্লানিতে অসহায় বোধ করে, তখন তার আচরণ সর্বযুগে, সর্বত্র একই রূপ, সে লিয়ার বা হ্যামলেটই হোক অথবা উইলী লোম্যানই হোক। (পুত্রদ্বয়ের সঙ্গে সম্পর্ক বিচারের দিক থেকে লোম্যান সেক্সপীরীয় লিয়ার, অন্তত টুর্গেনিভের 'কিং লিয়ার অব স্টেপস্'-এর সঙ্গে কিছুটা তুলনীয়)।

৮ 'Form and Idea in Modern Drama and Theatre.' p. 68.

'বাসনা'-র পথ-যানে টেনেসী উইলিয়ামস্‌

অবসন্নতা, হতাশা ও পরাজয়বোধ—যুগ ব্যাধির এই করাল ছায়া 'ডেথ অব এ সেলসম্যান'-এর নায়ক উইলী লোম্যান-এর আত্মাকে যেমন পীড়িত করেছে, টেনেসী উইলিয়ামস্‌-এর নায়ক-নায়িকারাও সেই মৃত্যুবহ পীড়ায় জর্জরিত। উইলিয়ামস্‌ আমেরিকার দক্ষিণ প্রান্তের হ'য়ে কথা বলেছেন, যে দক্ষিণ পরাজিত, যেখানকার সামাজিক ও নৈতিক মূল্যমান, সভ্যতা ও কৃষ্টি উত্তর প্রান্তের বলিষ্ঠ গণতন্ত্র দ্বারা বিপর্যস্ত। 'দক্ষিণ' তার নাটকে, বিশেষ ক'রে 'এ স্ট্রীটকার নেমড ডিজায়ার'-এ যেন পচনশীল, বেপরোয়া য়োরোপের খণ্ড প্রতীক। 'উত্তর' যা অবজ্ঞার দৃষ্টিতে দেখে, সেই সব আদর্শগুলিকে নৈরাশ্যচ্ছন্ন অন্ধতায় আঁকড়ে ধ'রে রাখতে চায় দ্বিধাবিভক্ত, নীতিহীন, ক্ষয়িষ্ণু 'দক্ষিণ'। নিউ অরলিনস-এর বস্তীর মেয়ে ব্লাঙ্‌শ দ্যু বয়েস এখনও কবিতা পড়তে ভালবাসে, মুগ্ধ হয় বিনীত সৌজন্যের আভিজাত্যে, এখনও সাড়া দেয় প্রেম, দয়া, সহানুভূতির দেবসুলভ মহত্বে।

তবে কি ধ'রে নিতে হবে, যেমন কেউ কেউ স্পষ্টই বলেছেন[১] উইলিয়ামস্‌ বিশ্বাস করেন যে আমেরিকা এমন একটি দেশ যেখানে কৃষ্টির সঙ্গে পরিশিলীত জীবনের চারুময়তার সমন্বয় সম্ভব নয়? তাঁর মতে কি সুসভ্য, সংবেদনশীলতার বিরুদ্ধে বর্বরতার জয় অবশ্যম্ভাবী? তাই কি দক্ষিণবাসীরা শুধু সুরাপান আর লাম্পট্যকেই জীবনের একমাত্র অবলম্বন ব'লে মেনে নেবে? আর্থার মিলার-এর কণ্ঠে কণ্ঠ মিলিয়ে আর একটি প্রভাবশালী প্রতিভা কি তাহ'লে মার্কিনী সভ্যতার মুখোসকে বিশ্বের দরবারে উন্মোচিত ক'রে দিল? এই মত গ্রহণযোগ্য নয়। উইলিয়ামস্‌-এর হৃদয় করুণা-

১ *Theatre III*—Harold Hobson, পৃ. ১২৬।

সুন্দর, মমতাসিক্ত। তাঁর সমালোচনা আত্মনিন্দা মাত্র। তাঁর আশাহীন ক্ষোভ ও বিলাপ অবশ্য অনেক ভুল বোঝাবুঝির ক্ষেত্র সৃষ্টি করেছে।

টেনেসীর প্রথম নাটক 'ব্যাট্‌ল্ অব দ্য এঞ্জেল্‌স্' থিয়েটর গিল্ড কর্তৃক মনোনীত হ'য়ে ১৯৪৩-এ বস্টনে অভিনীত হয়। কিন্তু অল্পকাল পরেই অবশ্য কোন এক অজ্ঞাত কারণে অভিনয় বন্ধ হ'য়ে যায়। 'দ্য গ্লাস মিনেজেরি' ঐ বছরেরই প্রথমের দিকে সিকাগো শহরে মঞ্চ-সাফল্যলাভে ব্যর্থ হলেও, কিছুকাল পর থেকে অনুকূল সমালোচনার ফলে সাফল্যের সঙ্গে অভিনীত হ'তে থাকে। ১৯৪৫ এ শ্রেষ্ঠ নাটক হিসাবে 'ক্রিটিক্‌স্ সার্কল এ্যাওয়ার্ড'ও পেলেন। 'এ স্ট্রীটকার নেম্‌ড ডিজায়ার' নাটকটি উপরোক্ত এ্যাওয়ার্ড পেল ১৯৪৭-এ—কিছু পরেই নাট্যকারকে পুলিৎজার পুরস্কার দিয়ে সম্মানিত করা হয়। তখন থেকেই এই নাটকের অবিরাম জয়যাত্রা। বহুখ্যাত নাটকটির নায়িকা ব্লাঞ্চ দ্যু বয়েস স্কুল শিক্ষিকা। জীবনের শিল্প-সুন্দর লীলা বিলাসে তার আবাল্য রুচি—কবিতা, সঙ্গীত, ও অনঙ্গ রঙ্গে সহজাত আকর্ষণ তার চারিত্র্যের দ্যোতক।

দুর্ভাগ্যবশতঃ ব্লাঞ্চের পরিবারটি ভয়ঙ্কর ভাবে ঋণগ্রস্থ। আসলে শিক্ষকতার বৃত্তি গ্রহণের মূল কারণ প্রচণ্ড অর্থাভাব। ভদ্রজীবনের মুখোশটা বাঁচিয়ে রাখার জন্যই বোধহয় তাকে সমাজের বাধা নিষেধগুলি উলঙ্ঘন করতে হয়, দেখাতে হয় এগুলি এখন অচল। ঐ একই কারণে বহু পুরুষের সঙ্গ কামনা, সতীত্বের প্রতি বিদ্রোহ। ক্রমে কুখ্যাতি শহরময় ছড়িয়ে পড়ল, ব্লাঞ্চকেও ছাড়তে হল আজন্ম পরিচিত গ্রাম শহর। নাটকের আরম্ভে দেখা যাবে ব্লাঞ্চ নিউ অরলিন্সে তার বোনের দারিদ্র্যমলিন বস্তী বাড়াতে অতীতকে ভোলার চেষ্টা করছে। স্টেলা তাকে সস্নেহেই আশ্রয় দিয়েছিল। কিন্তু স্টেলার গোঁয়ার স্বামী স্টানলী কোয়ালস্কি তাকে অচিরে

চিনে ফেলল। ব্লাঞ্চ স্টানলীর বন্ধু হ্যাবল্ডকে ঠকিয়ে যাতে বিয়ে না করতে পারে তার প্রতি সতর্ক দৃষ্টি বাখল স্টানলী. এমন কি ভেঙেই দিল তাদের পূর্বরাগের প্রস্তুতি। ইতিমধ্যে স্টেলা সন্তান প্রসবের জন্য হাসপাতালে চলে গেল, রেখে গেল ঘি ও আগুন, তারই শয্যায় যাদের কামনার বর্বর প্রশমন। হাসপাতাল থেকে ফিরে এসে স্টেলা প্রথমে তাদেব সম্পর্ককে সহজ চোখে দেখার চেষ্টা করল, সন্দেহ করতে মন চাইছিল না। কিন্তু আতঙ্কেব ছায়া ক্রমশঃ দীর্ঘতর হ'ল, স্টেলাব সহজ সবল মানসিকতাকে করল রাহুগ্রস্ত। এই যন্ত্রণা থেকে মুক্তির একমাত্র উপায় ব্লাঞ্চকে স্টানলীব চোখের সামনে থেকে সবিয়ে ফেলা। সুতরাং ব্লাঞ্চকে যেতে হবে মানসিক চিকিৎসালয়ে। চেষ্টাকৃত আনন্দ-উচ্ছ্বাস করতে করতে ব্লাঞ্চের প্রবেশ থেকে নিয়ে তাব বাধ্যতামূলক বন্দীজীবনেব ঘটনার দৃশ্যাবলী পর্যন্ত নাটকটি কাব্যগুণে আশ্চর্য শক্তিশালী। বিস্তৃত খুঁটিনাটির এই বাস্তব বিবরণের জন্য নাটকটি কোন কোন মহলে নিন্দিত হ'য়েছিল। রিচার্ড ওয়াটস্ বললেন: 'ব্লাঞ্চেব অধঃপতন সহানুভূতির মধু মাখিয়ে বিশদভাবে দেখানো হ'য়েছে। ফলে নাটকের মূল সুব সকরুণ না হ'য়ে যন্ত্রণাদায়ক হ'য়েছে।' অপর পক্ষে জন চ্যাপম্যান মন্তব্য করলেন, 'প্রাণ চাঞ্চল্যে জীবন্ত, মানবিকতায় মর্মস্পর্শী'। নাথানের মতে 'নাট্যকাবের ধারণা যে, প্রচণ্ড আবেগকে কঠোব ভাষাতেই প্রকাশ করতে হবে, ভুল।' অপর পক্ষে ব্রুকস্ এ্যাটকিনসন বলেছেন: 'যদিও ব্লাঞ্চ সত্যের মুখোমুখি হতে চায় না, কিন্তু নাট্যকাব চান। কবির হৃদয় ও বৈজ্ঞানিক মনের বুদ্ধি দিয়ে তিনি একটি জ্বলন্ত বেদনাকে নাটকীয় রূপ দিয়েছেন।'

মতামত যাই হোক, সকলেই একমত হবেন যে 'দ্য গ্লাস মিনেজেরি'র অতিনাটকীয় ভাবপ্রবণতার চেয়ে বর্তমান নাটকে অনেক শক্তি ও প্রগতির চিহ্ন রাখতে পেরেছেন উইলিয়ামস্। তবু বলবো দুটি দৃষ্টিভঙ্গি থেকে নাটকের উপসংহারটুকু হতাশাবোধক।

প্রথমতঃ কেন্দ্রীভূত মনোযোগ নাটকের শেষ মুহূর্তে টেনে আন হয়েছে। দেখান হবে নারী ব্লাঞ্চের চরিত্র-চিত্রণের ক্রমবিকাশ, তা: পতন ইত্যাদি। কিন্তু পাগলা গারদে নিয়ে গিয়ে তার বোনে: সমস্যার সমাধান হল, তার নয়। দ্বিতীয়তঃ ট্রাজিডির শিল্পসম্মত উত্তরণের বদলে পাই শুধু অনুকম্পা (ব্রেশটের এলিয়েনেস: চাতুরী বোধহয় এস্থলে কার্যকরী হতে পারত)। 'হাই ট্রাজিডি'র মহৎ সুর নেই, যদিও অশুভ বিশৃঙ্খলার স্নায়ুঘাতী যন্ত্রণা-বিকার রসপরিণামে মর্মস্পর্শী। ব্লাঞ্চ চলে গেল, আত্ম-বিশ্বাসী চরিত্ররূপে নয়, স্বয়ং-অন্ধ ইডিপাসের মত--বেত্রাঘাতে জর্জর এক ভীত শিশুর মত। তার জগৎ ভেঙে পড়ল প্রবল ভূমিকম্পে নয়, মৃদু বাতাসের কম্পনে। শেষ দৃশ্যে আমরা বিষণ্ণ হ'য়ে পড়ি, exalted নয়, যেমন গ্রীক্ ট্রাজিডি বা সেক্সপীয়ীয় ট্রাজিডি দেখে বা পড়ে হয়।

তারপর 'ডিজায়ার' নামে 'স্ট্রীটকার'টির প্রতীক কল্পনা।[২] ব্লাঞ্চ তার বোনের বস্তী বাড়ীর দিকে অবাক চোখে তাকিয়ে বলছে: 'They told me to take a streetcar named Desire…।' পরে বোঝা যায় সে 'বাসনা' কে 'জীবন' বলে ধ'রে নিচ্ছে। প্রারম্ভিক এই মন্তব্যগুলি মনে করিয়ে দেয় বাসনা মৃত্যুর দিকেই এগিয়ে নিয়ে যায়, বাসনার তরী বেয়ে যাদের জীবন যাত্রা, মাঝ দরিয়ার ঘূর্ণিপাকেই তাদের অকাল নাশ। বর্তমান মূল্যবোধের পরিপ্রেক্ষিতে এই জীবন-দর্শন নৈরাশ্যের জনক নয় কি? একথা সত্য, এই নাটকে অতি-বাস্তবধর্মী আধুনিক নাটকের সবই আছে—বিকৃত চিন্তা, অস্বাভাবিক আচার-ব্যবহার, পাশবিক যৌনাচার, উন্মত্ত বাসনা। এও সত্য, অবাঞ্ছিত হলেও, সত্যান্বেষণের পথে এইসব বাস্তবতা পরিহার্য নয়। কিন্তু নাট্যক্রিয়ার মৌল-ভাবমণ্ডলে এগুলি যেন কোন আলো ফেলে না। অনেক সময় মনে হয় সবই যেন

২ শোনা যায় 'ডিজায়ার' ফলক লাগানো সত্যকারের একটি ট্রাম গাড়ী নিউ অরলিন্সে ছিল!

পুরণো অতিনাটকের (মেলোড্রামা) stock-in trade। তবু স্বীকার্য, একটি সুন্দর প্রদীপ্ত আত্মার ধ্বংসস্তূপের নির্মাণ কৌশল প্রত্যক্ষ জগৎ ও কাব্যজগৎকে সার্থক নাটকীয় সংযোগ ও সঙ্গীকরণের স্থিতি ও সমৃদ্ধি দিয়েছে। মনে পড়ে, আলোচ্য নাটকের জনপ্রিয় ছায়াছবির শেষ দৃশ্যে ব্লাঞ্চকে সম্পূর্ণ উন্মাদ দেখান হয়েছে। শুনেছি রঙ্গমঞ্চেও নাকি তাই দেখান হয় আজকাল। কিন্তু মনে হয় আমরা যদি ব্লাঞ্চকে ভেঙে পড়া—breaking point—অবস্থায় দেখাই আর হাসপাতালে যাওয়া স্টেলার মঙ্গলের জন্য মনে করি তাহ'লে বোধহয় চরিত্রটি আরো জটিল এবং নাটকীয় পরিস্থিতি আরো আলোড়নকারী হয়। যাইহোক, ব্লাঞ্চকে ভেঙে পড়া বা একেবারে উন্মাদ যাই দেখান হোক, একথা মানতেই হবে যে স্টেলার সন্তান জন্মের সুযোগে ব্লাঞ্চের সঙ্গে কোয়ালাস্কির অবৈধ সম্পর্কের যন্ত্রণাই ব্লাঞ্চের মানসিক ভারসাম্য নষ্ট করে দেয়। নির্মম, গোঁয়ার উগ্রচণ্ডা কোয়ালাস্কির এই বিশ্বাসঘাতকতা স্বাভাবিক মনে হলেও সুস্থ নয়। সে স্পষ্টবাদী হলেও, সততার পরীক্ষায় সে পরাজিত। স্টেলাকেও স্বামী-সন্তান নিয়ে ঘর বাঁধতে হবে। তারজন্য ব্লাঞ্চকে পাগল বলে ঘোষণা করা ছাড়া বাঁচার অন্য কোন পথ নেই। দুজনের ভাঙা ঘর জোড়া দিতে মিথ্যার প্রয়োজন—সে মিথ্যা অকথিত হলেও। নাটকীয় অসামঞ্জস্য শুধু এইখানে যে কোন্‌টি মিথ্যা—ব্লাঞ্চের উন্মাদ হওয়া, না স্টেলার ঘোষণা? তবে কি ট্রিউইন-এর কথাই ঠিক: 'Williams has not persuaded us that Blanche's genteel-murky past, muddled present, or dark future, can matter a stick of gum to anybody but Blanche.'। সে ক্ষেত্রে কিন্তু আমরা ব্লাঞ্চকে অন্যান্য বর্ণাঢ্য নারীচরিত্রগুলির পাশে স্থান দিতে ইতস্ততঃ করব—গতিয়ের, ক্লিওপেট্রা, হেডা গেবলার, ম্যাডাম বোভারী, এ্যানা কারেনিনা প্রভৃতি যারা অতীত-বর্তমান-ভবিষ্যৎ—জীবনের সকল পর্বান্তরে সমান উৎসাহী।

নাটকের একটি দুর্বলতার প্রতি সমালোচকদের দৃষ্টি আকর্ষিত হ'য়েছে। নায়িকার চরিত্র-চিত্রণে, সংলাপে, ভাবভঙ্গিতে, চলন-বলনে স্নায়ু বিকারগ্রস্থ অতিনাটকীয় লক্ষণাক্রান্ত। কিন্তু তাঁরা ভুলে যান ব্লাঞ্চ যখন তার বোনের কাছে স্টানলীর পাশব গোঁয়ার প্রকৃতি সম্বন্ধে অভিযোগ করে তখন সে এক মহান আদর্শের কথাই ক্ষুব্ধস্বরে উচ্চারণ করে :

Such things as art—as poetry and music—such kinds of new light have come into the world since then !···That we have to make grow ! And cling to, and hold as our flag ! In this dark march toward whatever it is we're approaching ···Don't—don't hang back with the brutes !

'মেমরি প্লে' বা স্মৃতি-গর্ভ নাটক 'দ্য গ্লাস মিনেজারি' ঝঞ্ঝা-জয়ী, ভদ্র-জীবন আঁকড়ে ধরা আর একটি পরিবারের মুখে জ্বলন্ত আয়নার ছায়া ফেলবে। মঞ্চ নির্দেশ উল্লেখযোগ্য : ঘরের সামনেই সরু গলি। চুল্লি পথ দিয়ে ঢুকতে হবে। বাড়ীটির নামের মধ্যে কাব্যের আকস্মিক স্পর্শ আছে। বিরাট বাড়ীগুলি যেন সর্বদাই অসহায় মানব-নৈরাশ্যের ধীর নিষ্প্রভ অগ্নি-জ্বালায় জ্বলছে। এই ঘরে বাস করে আমানদা, অসহ্যরকম মাতৃভাবাপন্না, মুখরা, আর তার 'সিনিকাল' ছেলে টম ও বিকলাঙ্গ মেয়ে লরা। টম উইংফিল্ড-এর স্মৃতিপটেই নাটকের কাহিনীর বিন্যাস। নাটকের প্রস্তাবনা ও উপসংহার দুই-ই টম-এর জবানীতে শোনা যাবে। জানা যাবে আমানদা সর্বক্ষণই কল্পনায় তার কুমারী বয়সের সঙ্গী ভদ্র যুবকদের কথা ভাববে। জানা যাবে লরা বাস্তব জগৎ থেকে নিজেকে সরিয়ে নিয়ে কাচ ঘরের জন্তুশালার খেলা ঘরে মন দিয়েছে। মায়ের দ্বারা বারবার অনুরুদ্ধ হ'য়ে টম বোনের এক জন্য ভদ্র যুবক ডেকে আনবে। ভাগ্যক্রমে ভদ্র যুবকটি লরার কাচ-ঘরের জন্তুশালার কর্কটটিকে বিকলাঙ্গ ক'রে দেবে। এর ফলে লরা অন্তত ক্ষণিকের জন্যও তার

গোপন জগৎ থেকে বেরিয়ে আসতে সক্ষম হবে। কিন্তু সেই ভদ্র যুবকটি লরাকে আদর করার পরই ঘোষণা করবে যে, সে ইতিমধ্যে অপর একজন মেয়ের প্রতি অনুরক্ত। এবার লরার কুমারীত্ব আজীবন নিশ্চিত। আমানদার সাধ স্বপ্ন ধূলিসাৎ। কিন্তু উইলিয়ামস্-এর প্রতিভার গুণে এইসব ছোটখাট নাটকীয় ঘটনা অতিনাটকীয়তায় পর্যবসিত হয়নি, আমানদা বিকৃত-চরিত্রে পরিণত হয়নি। বরং আমানদার বাচালতা দক্ষিণী কথ্যভাষাকে নতুন ঐশ্বর্যে ভূষিত করেছে। নাটকে বড় রকম কোন কৃতিত্ব আছে বলে মনে হয় না, তবু মাকড়সার জালের সূক্ষ্ম কারুকার্য প্রশংসার দাবী রাখে। ১৯৪৮-এ পুনর্লিখিত 'সামার এ্যাণ্ড স্মোক' নাটকের নায়িকা আল্মা যেন দশ বছব কমবয়স্কা ব্লাঞ্চ। আলমা দক্ষিণী কুমারী, যে 'সাহিত্যিক' ভণিতার আড়ালে পুরুষের উপস্থিতিতে তার অসম্পূর্ণতা-বোধকে ঢেকে রাখার চেষ্টা করে। কিন্তু অবস্থাগুণে তার প্রতিবেশী এক কুখ্যাত লম্পট। একদিন সে আলমাকে মানব শরীরের রেখাচিত্র দেখিয়ে বলবে যে মানব শরীর যেন বৃক্ষের মত, সেখানে বাস করে তিনটি পাখী—মস্তিষ্ক, উদর ও ইন্দ্রিয়। সেখানে আলমা কথিত আত্মার স্থান কোথায়?[৩] কাহিনীর নাট্যশ্লেষ শেষ অঙ্কে নিহিত আছে যখন দেখা যায় আলমার লম্পট প্রেমিক রূপান্তরিত হবে সাধুপুরুষে আর, অপরপক্ষে, ইন্দ্রিয় মন্ত্রে নব দীক্ষিতা আলমা ভেসে যাবে যৌবনজলতরঙ্গে। এক কথায় 'সামার এ্যাণ্ড স্মোক' সাঙ্কেতিক প্রতীকী নাটক, অযথা 'মরালিটি প্লে' সুলভ ভাবপ্রবণতায় ভারাক্রান্ত। চরিত্রগুলির ক্ষণভঙ্গুর স্কন্ধে অগ্নিগর্ভ আবেগের ভার চাপিয়ে দিয়ে নাট্যকার তাদের খোঁড়া ক'রে দিয়েছেন।

চরিত্র চিত্রণের বলিষ্ঠতায় 'দ্য রোজ টাট্টু' (১৯৫০) নাটকটি নাট্য-ইতিহাসে চিহ্নিত হ'য়ে থাকবে। যৌন প্রেমের যৌক্তিকতার স্বপক্ষে এখানে রায় দিয়েছেন উইলিয়ামস্। ভূমিকায় একস্থানে তিনি বলছেন,

৩ প্রসঙ্গতঃ, স্প্যানিশ ভাষায় আলমা শব্দটির অর্থ আত্মা।

'So successfully have we disguised from ourselves the intensity of our own feelings, the sensibility of our own hearts, that plays in the tragic tradition have begun to seem untrue.' আসলে আর্থার মিলার-এর বিরুদ্ধে একটা অভিযোগ দানা বেঁধে উঠছিল—মিলার যেন যৌবনোত্তর বুদ্ধিজীবীদের জন্যই তখন নাটক লিখছেন। ঠিক সেই সময় উইলিয়ামস ইন্দ্রিয় দাহ্য উপকরণ সাজিয়ে নাট্যামোদী মহলে উপস্থিত হলেন।

'রোজটাট্টু'র নায়িকা সেরাফিনা সিসিলি থেকে আগত উদ্বাস্তু। তার চোরাকারবারি ট্রাক-ড্রাইভার স্বামী ছিল 'মৈথুন শিল্পে' আশ্চর্য পারদর্শী। যে কারণে সে ছিল তার প্রতি গভীর ভাবে আসক্ত। দুর্ভাগ্যবশতঃ তাকে গুলি ক'রে মেরে ফেলা হয়েছে। তখন সেরাফিনা আবিষ্কার করবে যে তার স্বামী তার প্রতি বিশ্বস্ত ছিল না। এর প্রতিক্রিয়া স্বরূপই বোধ হয় সেরাফিনা তার মৃত স্বামীর ছাঁচে গড়া তার একজন প্রেমিককে সানন্দে গ্রহণ করল। নাটকটিব প্লট-গ্রন্থনা বড় জটিল, ছোট ছোট দৃশ্য উত্তেজক সঙ্গীতের সূক্ষ্ম সূতো দিয়ে গাঁথা। দৃশ্যগুলি যদিও কাব্যরসে রঞ্জিত, কিন্তু বেশি রকম যেন শব্দময়, যুগপৎ করুণ ও অভব্য হাস্য কৌতুকে তরল। নাটকটি যেন ট্র্যাজিডি ও ফার্সের যুগ্মদোলায় দোদুল্যমান। একটি উদাহরণই যথেষ্ট হবে। সেরাফিনা তার নতুন নাগরকে আদর করছে; রোমান্টিক কাব্যের মূর্ছনা তখন চরম মুহূর্তের রসস্বর্গ ছুঁই ছুঁই। এমন সময় প্রেমিকের পকেট থেকে মাটিতে পড়ে যাবে উজ্জ্বল মোড়কে লুকানো গর্ভনিরোধক কোন বস্তু। (মনে পড়ে প্রতিভাময়ী চিত্রতারকা এ্যানা ম্যাগনানির এই দৃশ্যের অভিব্যক্তি)।

সত্যের নির্মম আঘাতে রোমান্টিক মায়াজাল বিচ্ছিন্ন হ'য়ে যাবে 'ক্যাট অন এ হট টিন রুফ' নাটকের (১৯৫৪) চরম মুহূর্তে। তিনটি অঙ্ক যেন মূলতঃ তিনটি দীর্ঘ অন্তরাশ্রয়ী একোক্তি

—যথাক্রমে ম্যাগী, বিগ ড্যাডী ও বিগ ম্যামা কেন্দ্রীভূত, ব্রিক-এর সর্বব্যাপী বিষণ্ণতার মেঘে ঢাকা যেন তিনটি নক্ষত্র। প্রথম অঙ্কে উদ্ঘাটিত হবে ধ্বংসোন্মুখ একটি দাম্পত্য সম্পর্ক। ব্রিক সুরাসক্ত, 'দক্ষিণী' এক কোটিপতির পুত্র। সে তার স্ত্রী ম্যাগীকে আর তার শয্যাসঙ্গিনী করতে রাজি নয়। দ্বিতীয় অঙ্কের পিতাপুত্রের উত্তপ্ত সংলাপ থেকে আমরা জানতে পারি ব্রিকের মনে সমকামের এক প্রচ্ছন্ন প্রভাব কাজ করছে। তার অবচেতন মনেও এক অনুরক্ত অবহেলিত সুরাসক্ত বন্ধুর মৃত্যুজনিত অপরাধ বোধ কাজ করছে। শোকের এই আঘাতে দানবীয় প্রতিক্রিয়ায় জ্বলে উঠল সে। বিগ ড্যাডী জানতে পারল, সমগ্র পরিবার যা আগেই জানে: দুরারোগ্য ক্যান্সার রোগে ব্রিক আক্রান্ত। শেষ অঙ্কে দেখা যায় বিগ ম্যামাকে কেন্দ্র ক'রে উত্তরাধিকারের ঝড় উঠবে। কিন্তু ম্যাগী এই বিবাদে মিথ্যা ভাণ ক'রে জয়ী হবে। সে প্রচার করবে সে অন্তঃসত্ত্বা, তার মিথ্যাকে সমর্থিত করার জন্য ব্রিককে ম্যাগীর শয্যাসঙ্গী হতেই হবে। অর্থাৎ মিথ্যাই মিথ্যার জন্মদাতা।

ব্রিক এবং বিগ ড্যাডীর বাগযুদ্ধের সংঘাতবিক্ষুব্ধ দৃশ্যটি নাট্যমহলে অমরত্ব লাভ করেছে। কিন্তু সংলাপই যথেষ্ট নয়। কোন দৃশ্যের প্রবল প্রভাবের জন্য আবেগাপ্লুত পরিস্থিতিরও প্রয়োজন।[৪]

এতদ্সত্ত্বেও বলব, প্রভাবশালী দৃশ্য বা মহৎ মুহূর্তের সাঙ্গীকরণেই শুধু ভাল নাটক হয় না। আরো 'কিছু'র প্রয়োজন আছে। সেই 'আরো কিছু'র অভাব এই সব নাটকে অনুভব করি। এডুইন মরগ্যান-এর মন্তব্যের আশ্রয় নিয়ে বলব :[৫] '*Cat on a Hot Tin Roof*' is a play withont an ending, a play that just hasn't worked itself out, a play that seems like a

৪ মনে পড়ে 'দ্য এণ্টারটেনার' নাটকে মিকির মৃত্যু সংবাদ শুনে আর্চি রাইসের গান, 'এ ভিউ ফ্রম দ্য ব্রিজ'-এ এডির যন্ত্রণা-ক্ষুব্ধ ব্যঙ্গ ও রোডোলফকে আলিঙ্গন।

giant excuse to enable the author to write one marvellously intense scene, after which he loses interest. Williams is concerned with a very real problem—the waste of character which accompanies human loneliness, especially the loneliness that grows ···But once he has made it plain to us why Brick is an alcoholic and why he has no interest in his wife, he does not know what to do with any of his characters. The play is a failure in action, or if you like in plot. [*That Uncertain feeling*. P. 54]

'কামিনো রিয়েল' বহু উষ্ণ বিতর্ক সৃষ্টিকারী নাটক। মধ্য আমেরিকার সমুদ্রতীরবর্তী ছোট শহর। মঞ্চের বাঁদিকে 'সেভেন সীজ হোটেল' যেখানে থাকে বায়রণ, ক্যাসানোভা ও মার্গ্যবাইট গতিয়ের, আভিজাত্যের প্রেতছায়া মাত্র। মঞ্চেব ডানদিকে এক মহাজনের দোকান, জ্যোতিষির তাঁবু, আর সমাজ বহিষ্কৃতদের বাসস্থান, সেখানে থাকে ব্যাবন দ্য চারলাস। মঞ্চের উপরিভাগে একটি তোরণ, যেখান থেকে মরুভূমি যাবার পথ। সেখানে উত্তপ্ত বালুঝড়ের প্রবাহ। সে পথে কেউ যায় না। এই বিচিত্র উপকথা-সুলভ পটভূমিতে প্রবেশ করল কিলরয়, উদ্যম ও যৌবনের মূর্ত প্রতীক। এক সময় সে ছিল 'প্রাইজ ফাইটাব', কিন্তু এই বৃত্তি তার বেশি দিন ভাল লাগেনি : "I have got a heart in my chest as big as the head of a baby"।

এই আদর্শবাদী নায়ক কিলরয়কে কিন্তু স্থানীয় লোকেরা 'হাস্যাস্পদ-ব্যক্তি' রূপে নির্বাচিত করল, পুলিশও তাকে সঙ সাজিয়ে ঘোরাতে লাগল। কামিনো রিয়েলের এই অতি আধুনিক বর্বর পরিবেশে এই সরল মানুষটি কি করে নিজেকে মানিয়ে নেবে?

এই প্রশ্নের উত্তর উইলিয়ামস হেঁয়ালীভরা, অস্পষ্ট শব্দের মাধ্যমে দেবার চেষ্টা করেছেন। এই উপলক্ষ্যে কিছু নাটকীয় সহজ পথও তিনি ধরেছেন, যেমন একটি 'প্লেনক্র্যাস', দুটি 'এইলস' ও থিয়েটর বক্সের দিকে 'চেজ'— যাতে নাট্যশালায় কিছু চাঞ্চল্যের সৃষ্টি হবে। লক্ষ্য করার বিষয় যে সব নির্বাসিত বিপ্লবীরা দুর্গম ভয়াল মরুভূমির দিকে পালিয়ে যাবে, তাদের প্রতি নাট্যকারের গভীর সহানুভূতি। বায়রনের প্রস্থানকে উদ্দেশ্য ক'রে তিনি বলেছেন, "Make voyages !—Attempt them !—there is nothing else !" কিলরয়ও এই দুর্গম যাত্রা-প্রয়াসী। কিন্তু তার পূর্বে জিপসী নামক একটি চরিত্রের সম্মুখীন হবে সে। এই জিপসী একটি স্থানীয় ফিয়েস্তা'র আয়োজন করবে যেখানে তার মেয়ে, প্রজনন অনুষঙ্গ-আচার, অনুষ্ঠানের ব্যঙ্গাত্মক ভনিতি উপলক্ষ্যে, বাৎসরিক ভাবে ফিরে পাবে তার কৌমার্য। কিলরয় এই সময় প্রলুব্ধ করবে জিপসী মেয়েকে এবং একটি উদ্ভট কৌতুক পূর্ণ দৃশ্যে দুটি তরুণ-তরুণী পরস্পরকে শুনিয়ে আট বার উচ্চারণ করবে যাদু শব্দের মত: "I am sincere"। এরপর কিলরয়কে হত্যার ব্যর্থ চেষ্টা হবে। কিন্তু সে বিপজ্জনক তোরণটি পার হবে, সঙ্গে ডন কুইসট। যবনিকা পতন হবে মর্মস্পর্শী প্রতীকী আর্তকণ্ঠে: "The violets in the mountains have broken the rocks !" 'কামিনো রিয়েল' নাটকের বিরুদ্ধে অনেক অভিযোগ করেছেন সমালোচকেরা: রচনা কৌশলে বাঁকা অক্ষর ও বিস্ময় চিহ্নের অতিরিক্ত ব্যবহার, কখন শৈলীর নানা হেরফেরের উপর নির্ভরশীলতা ইত্যাদি। হয়ত যখন কিলরয় ও কুইসট অনামা পর্বতের তুষারাবৃত উচ্চ বায়ু মণ্ডলে পৌঁছে যাবে, তখন তারা হবে আর্থার মিলারের নাটকের বিষয়বস্তু। কারণ তাঁর শিল্পীজীবন, শ'-এর মত, প্রয়াসলভ্য উচ্চতম চূড়ায় নিবেদিত। টেনিসী উইলিয়ামস-এর উচ্চাশা কল্পনা-সুদূর, অতএব অসম্ভব। মূলতঃ উভয়ের মধ্যে ব্যবধান এইখানে। অবশ্য মিলার ও উইলিয়ামস্

এক অর্থে পরস্পরের পরিপূরকও। আধুনিক ও শক্তিশালী নাটকে ব্যবহার উপযোগী ইংরেজী ভাষার স্রষ্টারূপে উভয়ের কাছেই নাট্যসাহিত্য ঋণী থাকবে। উভয়ের ভাষাই ব্যঞ্জনাময়। উইলিয়ামস্ লিখেছেন 'ভায়লেট' সম্বন্ধে, মিলার 'রক্স' সম্পর্কে। উইলিয়ামস গ্রহণ করেছেন, "Human failure and frustration as the norm।" আর মিলার তাঁর নাট্যের নায়কাদর্শ সমর্থনে বলেছেন: "Our society is so complex, each person being so specialized on integar, that the moment any individual is dramatically characterized and set forth as a hero, our common sense reduces him the size of a complainer, a misfit." ৬

৬ দ্রষ্টব্য On Social Plays, "A View from the Bridge', ভূমিকা।

প্রকাশবাদী ইউজিন ও'নীল

সৌখিন স্বপ্নের নন্দনকান্তির বিলম্বিত আলস্যের আকাশে ইউজিন ও'নীল (১৮৮৮-১৯৫৩) যেন একটি গোপনে আকাঙ্ক্ষিত ঝড়ের মত উদয় হলেন। ইংরেজী আধুনিক নাটকের প্রথম সকালে তখনও ঘরোয়া খুঁটিনাটি, শূন্যগর্ভ ড্রইংরুমী রাংতা-রঙীন রোমান্স, জড়বুদ্ধি ভাবালুতার নাটকীয়তা, গীতি-নাট্য ও হলিউডী যৌনতা দর্শক এবং পাঠককে আচ্ছন্ন ক'রে রেখেছে। অবশ্য আরো ভোরের দিকে এসেছিলেন ইবসেন ও তাঁর শিষ্যরা। কিছু পরে শ'ও এলেন। তাঁরা এমন কয়েকটি সামাজিক সমস্যার বৈপ্লবিক ঢেউ তুলেছিলেন যাতে পাঠক ও দর্শকেরা হৃদয় হাতড়ে সত্যকে খুঁজে দেখতে বাধ্য হ'য়েছিলেন।

কিন্তু আমেরিকার আধুনিক সাহিত্যে দেখি এক প্রচণ্ড বীর্যবত্তা, ধুলো-মাটি মাখা ইহলৌকিক জীবন বেদ। কবি হুইটম্যান ও ঔপন্যাসিক সিনক্লেয়ার লুইস (*Babbit*) বা থিয়োডোর ড্রিজারেও (*An American Tragedy*) তাই। তবে ও'নীলের ইস্পাত যেন আরো একটু পেটানো। ওনীল মার্কিন সমাজের মুখ্য বাস্তব সমস্যাগুলি নিয়েই আরম্ভ করলেন যাত্রা—যেমন নিগ্রো বিক্ষোভ, 'সর্বহারা' ও 'সর্বগ্রাসী'দের মধ্যে সংঘর্ষ; ব্যবসায়ী কুবের মহলের আত্মম্ভরিতা ইত্যাদি। তারপরে তিনি দৃষ্টি দিলেন প্রয়োগ কৌশলের দিকে—করলেন 'কোরাস' ও 'মাস্ক'এর ব্যবহার, দ্ব্যর্থক স্বরের চাতুরী, জটিল মানসিকতা, নিয়তিবোধ, চরম ফল ও পুরুষকারের নাটকীয় যোগসূত্রের সুষ্ঠু প্রযোজনা। আধুনিক রঙ্গমঞ্চের কলা নৈপুণ্যের সঙ্গে মেশালেন ধ্রুপদী নাটকের ভাবগম্ভীর ঋজুতা। এ কথা বললে বোধহয় অতিকথন হবেনা যে ও'নীলের নাটক গ্রীক ট্রাজেডী ও আধুনিক মনস্তাত্ত্বিক উপন্যাসের সমন্বয় সাধনে প্রায় সফল প্রচেষ্টা।

সামাজিক অসন্তোষই যদিও তাঁর প্রথম নাটকগুলিতে প্রতিফলিত, তবু পরের দিকে দেখি ব্যক্তিগত ও আত্মমগ্ন চেতনাই প্রাধান্য লাভ করেছে।

কোন এক প্রসঙ্গে তিনি মন্তব্য করেছেন: "অধিকাংশ আধুনিক নাটকের বিষয় শুধু নরনারীর সম্পর্ক বিচার……কিন্তু আমার কাছে এর আদৌ কোন আবেদন নেই। মানব ও দেবতার সম্পর্ক বিচারই আমার একমাত্র বিচার্য বিষয়।" একটি চিঠিতেও ঐ মনোভাবেরই প্রতিধ্বনি শুনি: "আজকের নাট্যকার আজকের যুগ-ব্যাধির গোড়ায় যেন দৃষ্টি দেয়—সেই পুরনো ঈশ্বরের মৃত্যু…আদিম ধর্মীয় অনুভূতির বদলে জীবনের অর্থ বোঝার বা মৃত্যুভয়ে সান্ত্বনা দানের কোন সন্তোষজনক মাধ্যম যোগাতে বিজ্ঞান ও জড়বাদী জ্ঞানের ব্যর্থতা …।" *Strange Interlude*-এর চরিত্র বিজ্ঞানের বিরুদ্ধে ফেটে পড়ছে।

"....I tried hard to pray to the modern science-God···But how could that God care about our trifling misery of death born of birth? I could not believe in Him, and I wouldn't if I could. I'd rather imitate His indifference and prove I had that one trait at least in common." '*All God's Chillun Got Wings*-এর মত নিগ্রো সমস্যায় কলঙ্কিত সমাজের ছবি এমন অসহ্য ভয়ঙ্কর বিশ্বজনীন জীবন-নাট্যে আর কোথাও রূপায়িত হ'য়ে উঠেছে বলে মনে হয় না। "There is one road where the white goes on all alone. As children the black and white mix for a while and then go their separate ways, when at last a 'nigger', 'the whitest of the white', marries a woman of the blonde people, there is a quick break-down, neurosis following close upon the bitter, deep-

rooted racial antipathies."। এইসব বাস্তবধর্মী উপাদানে গড়ে উঠল এ যুগের অন্যতম শ্রেষ্ঠ নাটক। 'সূর্যের নিচে এতটুকু দাঁড়াবার স্থান চাই'—এই মুষ্টি-উদ্যত বজ্র-দৃঢ় আকুলতা *Emperor Jones*-এও উচ্চারিত। তবে এটি চরিত্র প্রধান নাটক, একটি চতুর 'কালা আদমি'র আতিশয্যের করুণ পরিণিত : 'টমটম্' ও কংগোর ডাইনী যাদু এক অতি-প্রাকৃতিক পরিবেশ রচনা করেছে এখানে। জীবনের অন্ধকার নোংরা দিকগুলো আর মানব চরিত্রের নারকীয় কানাগলি ও'নীলের প্রখর দৃষ্টির সন্ধানী আলোকে উদ্ভাসিত হয়েছে এই দুটি নাটকে।

তাঁর প্রতিভার যোগ্য বিষয়বস্তু অবশ্য ওনীল খুঁজে পেলেন *The Hairy Ape* নাটকে—তাঁর সমসাময়িক যুগ ও জনজীবনের যোগ্যও বটে। এই নাটকে আছে দুটি 'জাতির' সেই বহু-নিন্দিত ব্যবধান—ধনী ও দরিদ্রের—শেষের দলটি প্রায় যেন রোমশ লেজ-কাটা নির্বোধ বানর। Yank হ'ল সেই রোমশ বানর যে তার উত্তপ্ত খাবার ঘর থেকে পালিয়ে একটুকু নিরাপদ বাসার লোভে তার জীবন শেষ করল গরিলার খাঁচায়। ইংরেজীতে যাকে Poetic justice বলে বোধহয় একমাত্র এখানেই ধরা পড়েছে আলোচ্য নাটকে। Yank কিন্তু সচেতন যে মানব সভ্যতার আদিম কাঠামো তার 'জাতির' হাতেই নিহিত রয়েছে। তারাইতো জাহাজগুলোকে সাত সমুদ্র পাড়ি দিয়ে আনে, তাদের জন্যই এই সভ্য পৃথিবী কক্ষপথে ঘুরে মরে। তবু মর্যাদার সঙ্গে একটু বেঁচে থাকার স্থান তাদের জন্য কোথাও নেই।—"Steel, dat's me! Youse guys live on it and tink yuh're somep'n. But I am in it, see! I'm de hoistin engine dat makes it go up! I'm it—de inside and bottom of it! Sure! I am steel and steam and smoke and de rest of it!" অপরদিকে Democracyর ধ্বজাধারী চীৎকার করছে : "Like Cato I say

to this Senate, the I. W. W. (Industrial workers of the world) must be destroyed ! For they represent an ever-present dagger pointed at the heart of the greatest nation the world has ever known, where all men are born free and equal, with equal opportunities to all ......where Truth, Honor, Liberty, Justice and Brotherhood of Man are a religion......"। ও'নীল এই নাটককে যথার্থই বলেছেন—"a comedy of ancient and modern life".। *Marco Millions* নাটকে ওই একই ইংগিত। চবি-সুন্দর ধনকুবের 'the Great God Brown', ইতিহাসের পাতায় বারংবার তার আবির্ভাব, স্থান কালের সীমার বাইরে। এও সেই চিরকালের মানব প্রহসন। দ্রুত পট পরিবর্তন হচ্ছে—প্রাচ্যের নিরবধি কাল শোভাযাত্রার আড়ম্বরে প্রবহমান—খ্রীশ্চান, বৌদ্ধ, কনফুসাসী—। জীবন মৃত্যুর সেই চিরন্তন ছবি—"a mother nursing a baby, two children playing a game, a young girl and a young man in a loving embrace, a middle-aged couple, an aged couple, a coffin."। টুকরো কথার বেশ ভেসে আসে: "I come from Delhi. There is a new import tax and trade is very unsettled........" মার্কোকে প্রথমে দেখি সাদাসিধে, অবিকৃত; বাবা ও কাকার শাসন-বিনীত ভদ্র যুবক। ধীরে ধীরে সে হ'য়ে ওঠে ধূর্ত ব্যবসায়ী, মনুষ্যত্বহীন ডলারকুমীর। তবুও তার মৌলিক সারল্যের গুণমাধুর্য কি এই কথায় ফুটে উঠছে না: "I am not an animal, am I ?........No sir ! I'm a man made by Almighty God in His own image for His greaterglory !" তবুও সে 'মাস্ক-বলে'র বহু-বল্লভ নায়ক—সফল চিত্র তারকার রমণী-রঞ্জন ভাব-ভংগী, পোষাক-পরিচ্ছদ। মুখোশটি কিন্তু গুরু-গম্ভীর সেনেট-সদস্যের,

যিনি সংবিধানের সংশোধন আনবেন ব'লে 'লবিইং' করতে ব্যস্ত—টেক্সাসে যাতে অ-নর্ডিক পাখীরা 'মাইগ্রেট' না করে। শেষ দৃশ্যে দেখি আধুনিক মার্কো গীর্জার প্রথম সারির পাশের চেয়ারে অদ্ভুত-ভাবে বিচলিত হ'য়ে বসে আছে। কিছু পরেই সে হাই তুলল, সদ্য তন্দ্রা-মুক্ত কুকুরের মত গা ঝাড়া দিল, তারপরে বিশাল এক গাড়ীতে চড়ে রাজপথে হারিয়ে গেল।

ও'নীলের মৃত্যু- চিন্তার প্রতিফলন *Lazarus Laughed* নাটকে একটি বিশিষ্ট রূপ নিয়ে ধরা পড়েছে। স্বচ্ছ দৃষ্টিলাভের জন্য নাট্যকার অতীতে ফিরে গেলেন (*Marco Millions*-এও তাই), কারণ দূরে দাঁড়ালেই দৃষ্টি পক্ষপাতহীন হবে, উদার ও সরল হবে। মৃত্যু ভয় এড়িয়ে যাওয়ার জন্যই এই ব্যবস্থা, নাহ'লে মানুষের আত্মা কোথায় হারিয়ে যাবে। তাকে অবশ্য উদ্ধারের উপায় আছে—হাসি ও ভালবাসা। Lazarus "freed now from the fear of death wears no mask........The whole look of his face is changed. He is like a stranger from a far land. There is no longer any sorrow in his eyes. They must have forgotten sorrow in the grave,"। জনতা যখন তাকে জিজ্ঞাসা করছে, "What is beyond there? What is beyond?" Lazarus উত্তরে বলছে :

"There is only life! I heard the heart of Jesus laughing in my heart, here is eternal in 'No', it said, 'and there is the same eternal life in 'Yes'! Death is the fear between! And my heart reborn to love of life cried 'Yes'! and I laughed in the laughter of God!" এই কথাগুলির অর্থ আরো আলোকিত হ'য়ে উঠেছে Lazarus এর অনুগামীদের 'কোরাস' ভাষণে :

Laugh ! Laugh ! .
Fear is no more !
There is no death !
There is only life !
There is only laughter !
Laugh ! Laugh !
Fear is no more !
Death is dead !

মৃত্যুব মুখে উদ্যত এই হাস্যোচ্ছল মন্ত্র দ্বারাই মানুষের আত্মা জয় করে নেবে অবজ্ঞা, ঈর্ষা, ভয় ও ভণিতার তুচ্ছতাকে। এই হ'ল ও'নীলের কাছে মুক্তির একমাত্র সাধন-মার্গ (ওমর খৈয়ামের মদিরাক্ত জীবন-দর্শন ইন্দ্রিয়-বেদ্য শুধুই—অন্তত ফিটসেরাল্ড সেই কথাই ভাবায় !)। কিন্তু Lazarus-এব ব্যক্তিত্ব মানবপ্রেমে এমন জ্যোতির্ময় যে তাকে দেখলেই ভালবাসতে হবে ; এমনকি রোমের দুষ্টু ব্যক্তি দুজন—Tiberius ও Caligula তার উপস্থিতির যাদুস্পর্শে সৎলোকে রূপান্তরিত হ'ল। এই দার্শনিকতত্ত্ব ছাড়াও তাঁর নাটক একটি মানব-দলিল বিশেষ, যা নিউ ইংল্যাণ্ডে'র পরিধি ছাড়িয়ে বিয়োগান্ত জীবন-নাট্যের সার্বজনীন আবেদনে রসোত্তীর্ণ। ও'নীলের কোন কোন নাটকের পাত্র-পাত্রী কিছু চিরন্তন মানববৃত্তির মুখোশধারী যেমন—নির্দয়তা, লালসা, উপহাস, ঘৃণা প্রেম ও ভয়—।

Strange Interlude নাটকে দ্বৈতস্বরের কৌশল ব্যবহার করা হয়েছে। এই কৌশল 'জনান্তিকে'র বিস্তৃত, দীর্ঘ সংস্করণ। আধুনিক উপন্যাসে যে জটিল মনঃ সমীক্ষণের হেঁয়ালীপনা দেখা যায়, ও'নীলের এই নাটকে তা স্পষ্টতায় বাঙ্ময়।

বহু লোক একসঙ্গে কথা বলছে আর তার ফলে গোলমাল হৈ চৈ সৃষ্টি হচ্ছে—The Hairy Ape নাটকে এই নতুন বাদ-বিসম্বাদ-কৌশল এক মঞ্চ সফল প্রচেষ্টা। (বাংলা নাটকের পরীক্ষা-নিরীক্ষায় এই কৌশলের বাড়াবাড়ি প্রয়োগ হচ্ছে আজকাল)।

Voices—We must be passing the Hook.
She is beginning to roll to it.
Six days in hell—and then Southampton.
By Jusu, I vish somebody take my first vatch for me ! ইত্যাদি

এই ধরনের ভীড়ের গুঞ্জন আর কোথায় যেন শুনেছি। *The Waste Land* এ বা বিশপন্থী আয়োজিত মাতৃ সভায় ?

ও'নীলের ভাষা সাধারণতঃ রুক্ষ ইয়াংকি মার্কা। প্রয়োজনে heroic verse-এর বীর ব্যঞ্জনা যে পাওয়া যায় না এমন নয়। নারীরূপ প্রশস্তি এখানে বিচিত্র শব্দময় : "I rec'lect—now an'agin. Makes it lonesome. She'd hair long's a hoss'tail—an'yeller like gold."

আপাত অবৈধ দুঃসাহসী বিষয়কে অবলম্বন ক'রে লেখা নাটক *Desire under the Elms*। কিন্তু সৎছেলে ও স্বামী-নির্যাতিত বিমাতার প্রেমের যে সুস্থ স্বাভাবিক উত্তরণ নাটকে পাই তার উদাহরণ বিশ্বসাহিত্যে পাওয়া যাবে কিনা জানি না। প্রথম পক্ষের ছেলেগুলি যখন তাদের গোলাঘর ছেড়ে চলে যাচ্ছে তখন তাদের কঠোর মরচেপড়া মনের গভীর থেকে উৎসারিত কথাগুলি যেন শক্ত গেঁয়ো মাটি ফেটে বনফুল ফোটা :

"Wall—Ye've thirty year o'me buried in ye—spread out over ye—blood an' bone an' sweat—rotted away fertilizin ye—rich in your soul—prime manure, by God, that's what I have been t'ye."

আবার দূর-প্রসারী কোন সুন্দর স্বপ্নের কামনার সুর ভাষার কোমল গান্ধারে সুগন্ধিত :

"On the hills near Bethany you might pray at noon and laugh your boy's laughter in the sun and there would be echoing laughter from the sky and up

> from the grass and distantly from the shining sea. We would adopt children whose parents the Romans had butchered, and their laughter would be around me in my home where I cooked and weaved and sang. And in the dawn of your going out, and in the evening on your return, I would hear in the hushed air the bleating of sheep and tinkling of many little bells and your voice. And my heart would know peace. (*Lazarus Laughed*)।

দাগ কাটার মত সরস, বুদ্ধিদীপ্ত বিদ্রূপাত্মক উক্তিও কত ছড়িয়ে আছে : "Oh russet-golden afternoon, you are a mellow fruit of happiness ripely falling." (*Strange Interlude*)। "Your hand is a cool mud poultice on the sting of thought." (*The Great God Brown*)। "Your eyes are blue pools in which gold dreams glide, your body is young white birch leaning backward beneath the lips of a spring……" (*The Great God Brown*)। ইস্কাইলাস, সোফোকল্স ও ইউরিপিডিস্ বর্ণিত Electra কেন্দ্রিক রূপকথাগুলির আধুনিকীকরণ হ'য়েছে *Mourning Becomes Electra* নামক ট্রিলজিতে। *Ah, wilderness!* ও'নীলের একমাত্র মিলনান্ত নাটক। মরণোত্তর প্রকাশিত নাটকগুলি হ'ল *Long Day's Journey into Night, A Touch of the Poet, A Moon for the Misbegotten*। *The Iceman Cometh* ১৯৩৯ খ্রীস্টাব্দের সেপ্টেম্বর ও ১৯৪০ খ্রীঃ-এর জানুয়ারী মাসের মধ্যে রচিত হয়। তখন দ্বিতীয় মহাযুদ্ধের আরম্ভকাল। ক্রশওয়েল বোয়েন যখন ও'নীলকে জিজ্ঞাসা করেন তিনি কি তাঁর পিতার ধর্মে ফিরে এসেছেন তখন ও'নীল উত্তর দিয়েছিলেন, "Unfortunately, no. *The Iceman Cometh*

is a denial of any other experience of faith in my plays. In writing it, I felt I had locked myself in with my memories"।

'Beyond the Horizon' নাটকটিকে ও'নীলের প্রথম পূর্ণাঙ্গ নাটক বলে চিহ্নিত করা হয়। অভিনয় শিল্প সম্পর্কে শুধু নয়, ও'নীলের জীবনের দৃষ্টিভঙ্গি, আন্তরিক সত্যসন্ধান প্রবণতা, সাহিত্যমূল্য বিচারের নানা বিশ্লেষণ প্রভৃতি বহু কিছু প্রতিফলিত করেছে এই নাটক। কিন্তু আন্তরিকতা ও প্রতিজ্ঞাই যথেষ্ট নয় জীবনে। বাস্তবে এদের রূপায়িত করা চাই। শেষ পর্যন্ত এই ছিল তাঁর সাধনা।

ও'নীলের নাটকীয় কলাকৌশলকে Expressionism আখ্যা দেওয়া হ'য়েছে। তাঁর নাটকে বহু প্রতীকের উপস্থাপনা। রঙ্গমঞ্চে কত কি প্রয়োজন : দ্বৈত স্বর নিক্ষেপ, জাহাজ, সৈন্যদল, বাড়ীঘর রাজপ্রাসাদ, আলোছায়ার মায়াযন্ত্র, মুখোশ ইত্যাদি। *Marco Millions*-এর সেই expressionist পটভূমি : 'The wharves of the Imperial Fleet at the sea-port of Zayton........' কি জটিল ! *Lazarus Laughed*-এ শতাধিক অভিনেতা-অভিনেত্রীর ভীড় থাকবে মঞ্চে। বহু কুশলী মঞ্চ শিল্পীর সাহায্যে নাটকের আবেদনটি ফুটিয়ে তুলতে হবে। expressionism-এ বাস্তব ছবি ততটা থাকে না যতটা থাকে শিল্পদৃষ্টির পরিশীলিত তৃতীয়-নয়ন দর্শন। তাই প্রয়োজন হয় প্রতীকের, বহুমুখী ভাববাচ্যের প্রকাশ মাধ্যম। এইসব অভিনব কৃত্রিম উপায়ে কিন্তু নাট্যকার আজ-কাল -পরশুর সংঘর্ষের আড়ালে যে লালায়িত আকাঙ্ক্ষা কাজ করেছে তার প্রতিই ইংগিত করেছেন। *Marcopolo, Emperor Jones, The Great God Brown, Lazarus* সকলেই সেই সময়-জর্জর সংগ্রাম ও পরাজয়ের ভার নীরবে বয়ে চলেছে। এরা সবই তাঁর নিজের যুগের, সমাজ ও জাতির নীলকণ্ঠ মুখপাত্র।

দেখা যাক *The Great God Brown* এ মুখোশ ব্যবহারের তাৎপর্য। Dion Anthony মুখোশের আড়ালে নিজের আসল রূপকে লুকিয়ে রেখেছে। (এখানে মনে পড়ে হাক্সলের Antic Hay'র Gumbrill এর দাড়ি ও টুপির কথা)। Anthony'র মুখোশ 'a fixed forcing of his own face—dark, spiritual, poetic, passionately supersensitive, helplessly unprotected in its child like, religious faith in life—into the expression of a mocking, reckless, defiant, gaily scoffing and sensual young Pan.'। প্রকৃতিব নিয়মে কিন্তু মুখ ও মুখোশ দুই-ই বদলে গেল। মুখোশ হ'ল 'older, more defiant and mocking, its sneer more forced and bitter, ita Pan quality becoming Mephistophelean....…'। আর—লক্ষ্য করার বিষয়—"his real face has aged greatly, grown more strained and tortured, but at the samc time in some queer way more self-less and ascetic, more fixed in into resolute withdrawal from life."। প্রথমোক্ত মুখোশের মিথ্যা মোহকেই কিন্তু ভালবাসল মার্গারেট! নারী-মন সম্বন্ধীয় শোপেনহাওয়ারী তত্বকথা Dion-কে অবশ্য বিভ্রান্ত করেনি।

যদিও একথা স্বীকার্য ও'নীলের শিল্পদৃষ্টি দৃপ্ত পৌরুষে কঠোর, আদিমতায় দুঃসাহসী, তবু কি যুগ-ব্যাধি থেকে তিনি মুক্ত হতে পেরেছেন? ১৯৩৬ খ্রীস্টাব্দে নোবেল পুরস্কারে ভূষিত হ'য়েছিলেন ও'নীল, যুগ ব্যাধির দ্রষ্টা হিসাবে। জীবনের অনর্থকতা, মূল্য-বোধের মৃত্যু, আধ্যাত্মিক চেতনার উদ্গতি, মহৎ আদর্শের প্রহসন—এগুলি কি তাঁকে নৈরাশ্যে বিমূঢ় করেনি? মোহমুক্তির পরাজয় বোধ কি তাঁকে শাশ্বত সত্যের রহস্যকে প্রশ্ন করায় নি?—"You have been a golden bird singing beside a black river.

You took your mother's place in my heart when she died. I was younger then. The river was not so black—the river of man's life so deep and silent—flowing with an insane obsession—whither?—and why?" (*Marco Millions*) । 'Kublai Khan'র প্রজ্ঞার উৎস কি জীবন-বিরক্তি, আদর্শ তিক্ততা ও ব্যক্তিগত নৈরাশ্য নয়?—In silence for one concentrated moment—be proud of life! Know in your heart that the living of life can be noble! Know that the dying of death can be noble! Be exalted by life! Be inspired by death! Be humbly proud! Be proudly grateful! Be immortal because life is immortal!·······Possess life as a lover—then sleep requitted in the arms of death! If you awake, love again! If you sleep on, rest in peace! Who knows which? What does it matter? It is nobler not to Know." (*Marco Millions*)—এই বাইবেল ও উপনিষদীয় অলোকদৃষ্টি কোন স্থিতপ্রজ্ঞ নিরঞ্জন আত্মার পক্ষেই সম্ভব। ও'নীল তাই এযুগের নাট্যকার-দার্শনিক।—অস্তিবাদীদের সেই দলে তাঁকে বোধহয় ফেলা যায় যেখানে Heidegger, Sartre বা Camus নেই; আছে St. Aquinas এর শিষ্য Soren Kierkegaard ও Jacues Maritain।

জন মেসফিল্ড

ইংলণ্ডের রাজ-কবি জন মেসফিল্ড গত ১২ মে '৬৭ অ্যাবিংডনে পরিণত বয়সে পৃথিবী থেকে বিদায় নিয়েছেন। ইংরেজী কবিতার ঋতুবদলের সন্ধিক্ষণে এক বৈপ্লবিক চেতনার অন্যতম বিদ্রোহী প্রতীক হিসাবে তাঁর মৃত্যু যেন একটি রোমান্সের মৃত্যু। আজও সাধারণ পাঠকের কাছে তাঁর পরিচয় 'রাজ-কবি' নয় : তিনি 'সাধারণ মানুষের কবি' ও 'সমুদ্রের কবি'।

বিশ শতকের প্রথম দশক। ইংলণ্ডের রাজা তখন পঞ্চম জর্জ। চব্বিশজন ইংরেজ কবি একটি কবিগোষ্ঠী স্থাপনা করলেন যাঁদের কবিতা সঙ্কলন জর্জিয়ান পোয়েট্রি নামে ইংরেজী কবিতার ইতিহাসে আজও চিহ্নিত হয়ে আছে। ভূমিকায় সম্পাদক জানালেন কবিতাগুলি এই বিশ্বাস নিয়ে জন্ম নিল যেন ইংরেজী কবিতা আবার নতুন 'শক্তি ও সৌন্দর্যে' মহীয়ান হয়ে নবযুগের বার্তা বাহক হতে পারে। কিন্তু জর্জিয়ান কবিরা কোন চমক দেওয়া কার্যসূচী বা কোন বিশেষ জীবনদর্শন বা মতবাদ নিয়ে প্রি-র‍্যাফেলাইটদের মত মাথা ঘামালেন না ; তাঁরা শুধু বললেন, যে জগতে তাঁরা বাস করেন সেই জগতের 'শক্তি ও সৌন্দর্য'কেই তাঁরা কাব্যে রূপায়িত করবেন। কাব্য রচনায় যা কিছু পুরোন—ভাব, ভাষা, শৈলী, বহিরঙ্গ, শিল্পকলা, বাকপ্রতিমা, রূপক অলঙ্কার—সব বাতিল করে তাঁরা বস্তু-কেন্দ্রিক পার্থিব জীবন বোধে উদ্দীপ্ত প্রেরণাকে কবিতার অবলম্বন করবেন। দলে কিন্তু ভিন্নধর্মী কবিদের আনাগোনা : এবারক্রোম্বি, রুপার্ট ব্রুক, চেস্টারটন, ডেলা মেয়ার, ড্রিংক ওয়াটার, গ্রেভস, লরেন্স, সাশুন, গিবসন, টার্নার ও মেসফিল্ড। আরো অনেকে ছিলেন।

মুখ্যতঃ সমসাময়িক পটভূমিই বেছে নিলেন এঁরা। মেসফিল্ডের নায়ক হল নাবিক, শিকারী ও দুর্বৃত্তের দল। গিবসন পাথরভাঙা

শ্রমিক, মালী, মাল্লা, ছুতোর ও চাষীদের জীবনের নাটকীয় রূপ দিলেন। লরেন্স নাটিংহ্যামশায়ারের পরিশ্রান্ত নিম্নমধ্যবিত্ত ও কয়লা খনির মজুরদের নিয়ে লিখলেন তাঁর প্রথম দিককার কবিতা। অবশ্য এঁদের কেউ কেউ (ডেলামেয়ার, ফ্লেকার) নগরজীবনের কোলাহল ও গ্রামজীবনের নোংরামিতে বিরক্ত হয়ে একটি বাস্তব-সুন্দর বলিষ্ঠ জীবনের স্বর্গলোকের সন্ধান করলেন। যেখানে হবে অকলুষ আত্মার সঙ্গে বাস্তবের মুখোমুখি সমন্বয়।

আশ্চর্য নয়, দলটি দীর্ঘস্থায়ী হল না। মতবিরোধ প্রকটভাবে দেখা দিল। প্রথম মহাযুদ্ধের বলি হলেন অনেকে। রুপার্ট ব্রুক ছিলেন সুন্দর যৌবন ও দুঃসাহসিকতার প্রতীক; সাতাশ বছরেই তিনি মৃত্যুমুখে ঝাঁপিয়ে পড়লেন। ফ্লেকার একত্রিশে গেলেন। গিবসন আধা-গ্রামীণ একঘেয়েমিতে হারিয়ে গেলেন। লরেন্স অবচেতন মনের অতলান্তিক রহস্যে অবলুপ্ত হলেন। মেসফিল্ড হলেন জীবন মৃত্যু ও সৌন্দর্যের তত্ত্বকথার বাজ-কবি। বুদ্ধের জীবন ও দর্শন নিয়ে কবিতা লিখলেন। একথা বলা ভুল হবে না এই জর্জীয় আন্দোলন পলায়নবাদেরই ভিন্ন নাম। তাঁরা বিশ্বাস করতেন, প্রকৃতি ভালবাসা ও ক্ষমায় মমতাময়ী আর সব মানুষই ভাল। প্রকৃতির যত কাছাকাছি থাকা যায়, এই ভালমানুষী ততই সমৃদ্ধ হবে। তাঁরা ম্যাথ্যু আর্নল্ডের সাবধান বাণীটি ভুলে গেলেন:

Man must begin, know this where Nature ends;
Nature and man can never be fast friends.

কিন্তু প্রত্যেকেই যখন নিজ নিজ খেয়ায় পাল তুলে ভিনগাঁয়ে পাড়ি দিলেন, মেসফিল্ড তখনও সাধারণ মানুষের সাধারণ জীবনের ভাঙা ঘাটের আশে-পাশেই ভাসতে লাগলেন। মেসফিল্ডের রচনায় তাই নন্দনকান্তি সৌন্দর্যবিলাসের সঙ্গে হুইটম্যান সুলভ শুষ্ক-রুক্ষ ধুলোমাখা উদ্দামতা কোমলে কঠিনে ভাস্বর।

মেসফিল্ডের জন্ম হেরফোর্ডশায়ারের লেডবেরি গ্রামে ১ জুন,

১৮৭৮ খ্রীষ্টাব্দ। দুঃসহ সংগ্রামের বহু বেদনাময় ইতিহাস লেখা আছে তাঁর জীবনের পাতায়-পাতায় ('টু লণ্ড এ জার্নি' আত্ম-কাহিনী দ্রষ্টব্য)৷ ওয়ারউইকের কিংস স্কুলে কিছুদিন পড়াশোনা করেছিলেন। শৈশবেই পিতৃমাতৃহীন অনাথ। তের বছর বয়সে পালিয়ে গেলেন লিভার-পুলের সাগব উপকূলে। 'কনওয়ে' নামক জাহাজে নাবিকের কাজ শিখলেন বেশ কিছুদিন। যে সামুদ্রিক মোহ একদিন এক ভাবুক কিশোরকে আচ্ছন্ন করেছিল. সে মোহিনী নেশা জীবনের শেষ পর্ব পর্যন্ত কবিকে উত্তপ্ত রেখেছিল (আই মাস্ট ডাউন টু দ্য সিজ এগেন')। পাড়ি দিলেন আমেরিকায়—নিউয়র্কে। জীবিকার প্রয়োজনে অনেক ছোটখাট, আজেবাজে কাজ করলেন। দু বছর পবে ১৮৯৭-এ আবার ইংলণ্ডে ফিরে এলেন। প্রকাশকদের কাছে বেগাব লিখিয়ে হয়ে রইলেন অনেকদিন। মৌলিক লেখা গোপনে লিখতেন কিছু কিছু। ধীবে ধীবে অন্ধকার রাত্রি ভোব হয়ে এল ; বন্ধুত্ব হল য়েটস ও সিন্‌জের সঙ্গে—যা শুধু ওদেশেই সম্ভব। এবপর থেকেই সাহিত্য যশের সিঁড়ি বেয়ে দ্রুত উঠে এলেন উপবমহলের দুর্গম কোঠায়। প্রথমে 'স্পীকার' কাগজে সাহিত্য সম্পাদক ; কিছু পরে 'মাঞ্চেস্টার গার্ডিয়ান' পত্রিকার সম্পাদকমণ্ডলীতে (লরেন্সকে এই কাগজের মাধ্যমে তিনিই প্রথম সাহিত্যজগতে পবিচয় করালেন)। ১৯০২ খ্রীস্টাব্দে প্রথম প্রকাশিত কবিতার বই 'সণ্ট ওয়াটার ব্যালাডস', যার মধ্যে আছে জনপ্রিয় 'সি-ফিভাব,' 'কারগোজ' প্রভৃতি কবিতাগুলি। আট বছরের মধ্যে লিখলেন উপন্যাস, নাটক, সমালোচনা ইত্যাদি। ১৯১১ খ্রীস্টাব্দে অক্টোবরে 'ইংলিজ রিভ্যু' পত্রিকায় 'দ্য এভারলাস্টিং মার্সি' প্রকাশিত হওয়াব সময় সাহিত্য-রসিক মহলে হৈ-চৈ পড়ে গেল। কেউ বললেন 'ইয়ুজ অফ কোয়ার্স ল্যাঙ্গুয়েজ—এ লিটারেরি সেনসেশন'। অন্যরা বললেন, The theme shocking, and violent। যাইহোক, ঐ বছরেই তাঁকে 'এডমনড দ্য পলিন্যাক' পুরস্কারে সম্মানিত করা হল। পর পর

প্রকাশিত হল 'উইডো ইন দ্য বাই স্ট্রীট' (১৯১২), 'ডানবার' (১৯১২), 'দ্য ডাফোডিলস' (১৯১৩)। কিন্তু তিনি নিজে বললেন, "In 1911, I first found what I could do"। এরপর যুদ্ধের কাজে রেডক্রশে যোগদান, ফ্রান্সে। আমেরিকায় মিত্রপক্ষের তরফে বক্তৃতা দিলেন, 'দ্য ওয়ার অ্যাণ্ড দ্য ফিউচার।' মাতৃভূমির জয়গাথা লিখলেন—'আগস্ট ১৯১৪,' গুডফ্রাইডে' ('প্যাসানপ্লে') 'দ্য ওল্ড ফ্রণ্ট লাইন', 'গ্যালিপোলি' ও 'দ্য নাইল ডেজ ওয়াণ্ডার' (ডানকার্কের যুদ্ধের জ্বলন্ত ছবি)। যুদ্ধান্তে ১৯৩০-এ রবার্ট ব্রিজেসের মৃত্যুর পর সাগরকন্যা ইংলণ্ডের রাজকবি মনোনীত হলেন সাগর-কবি মেসফিল্ড।

মূলতঃ কবি হলেও, একথা অনস্বীকার্য, সৃজনী সাহিত্যের অন্য শাখায় মেসফিল্ড অধিক সফল। তাঁর উল্লেখ্য রচনাবলীর মধ্যে নাটক 'দ্য ট্রাজেডী অফ নান', 'দ্য ট্রাজেডি অফ পম্পি দ্য গ্রেট' 'মেরী কুইন অফ স্কটস', 'এণ্ড অ্যাণ্ড বিগনিং' (কাব্যনাটিকা) সুবিখ্যাত। উপন্যাসের সংখ্যা অনেক। তার মধ্যে প্রথম দিকের শ্রেষ্ঠ রচনা 'মালটিটিয়ুড অ্যাণ্ড সলিটিয়ুড' ও 'জিম ডেভিস'। তাছাড়া আছে 'ক্যাপ্টেন মার্গারেট', 'সর্ভ হরকার' 'ওড হা', 'দ্য হ্যাকস', 'ব্যাডন পার্চমেণ্টস' ও 'কনকয়ারার।' জীবনী ও আলোচনা গ্রন্থ 'চসার' ও 'য়েটস' বিশেষ উল্লেখযোগ্য। তাঁর প্রথম যৌবনের ইতিহাস পাওয়া যাবে, 'টু লং টু লার্ন,' 'ইন দ্য মিল', 'নিউ চাম' নামক আত্মকাহিনী-মূলক রচনাগুলিতে।

মেসফিল্ডের কবিতা সম্পর্কে একজন সমালোচক বলছেন :

'In his early poetry his honesty, intensity, and vigour are praiseworthy, but his mood is frequently sentimental, his language obvious, his rhythms crude to the point of doggerel,"

আমাদের মনে হয় প্রথম যুগের সমালোচকরা তাঁকে প্রাপ্য স্তুতির বেশী দিয়েছেন। শেষের দিকে তাঁর যথাযোগ্য স্বীকৃতি

হয়নি। লক্ষ্য করার বিষয় কবি যখন গীতি-কাব্যের উচ্ছ্বাসময় আশাবাদ থেকে দীর্ঘ কবিতার বলিষ্ঠ গতিময়তায় ফিরে এলেন তখনই তিনি সাধারণ কাব্যরসিক পাঠকের মনোরঞ্জনে বেশী সমর্থ হলেন। গভীর অন্তরলোকের কোন মিস্টিক চেতনা নয়, শুধু আশ্চর্য দুর্বার গতিতে জীবনের বিচিত্র পথের সংঘর্ষের উজান বেয়ে এগিয়ে যাওয়া। 'দ্য এভারলাস্টিং মার্সি'তে দেখি স্বেচ্ছাচারী মদ্যপ নায়ক সল কেন্ বক্সিংম্যাচের রিং থেকে বার-এ যায়, সেখান থেকে প্রচণ্ড উল্লাসে পথে নেমে আসে, তারপর নিজের বিবেককে শান্ত করার প্রাণান্তকর চেষ্টা। নায়কের এই সুস্থ জীবনে উত্তরণের, পুনর্জন্মের সেভিং গ্রেসই এই দীর্ঘ কবিতার বিষয়বস্তু। নায়কের কণ্ঠে কবি যেন বলছেন :

A madness took me then, I felt I'd like to hit the world a belt.

এই কবিতার ভাষা 'অকবিজনোচিত', 'অসভ্য' নামে নিন্দিত হয়েছিল। নগ্ন বাস্তবতা আঘাত দিয়েছিল গোঁড়াপন্থীদের। কিন্তু সেই উদ্ধারকারিণী কোয়েকাব মহিলার কথাগুলি কি কেন্‌কে সান্ত্বনা দেয় নি :

That every drop of drink accursed
Makes Christ within you die of thirst···
All that you are is that Christ's loss.

অবশ্য 'সল্ট ওয়াটার ব্যালাডস' নামক কবিতাগুচ্ছে আগেই বাস্তবের নোনতা স্বাদ পাওয়া গিয়েছিল। এগুলি তাঁব শ্রেষ্ঠ কবিতা না হলেও একটি প্রতীক-যাত্রার সঙ্কল্প। প্রচেষ্টা ও সংগ্রামের ঢেউ ভেঙে যেন খোলা আকাশের নীচে, পথে-প্রান্তরে সাগরে মুক্তপক্ষ বিচরণ। লক্ষ্য ও পুরস্কার একটি—গা-ঢালা বোহেমিয়ান দুঃসাহসী যাযাবরী ভ্রমণের অনুভূতি :

A wet road heaving, shining,
And wild with sea-gulls' cries,

A mad salt sea-wind blowing
The salt spray in my eyes.

নারকেল-সবুজ আফ্রিকার সাগর উপকূল, গজ-দন্ত হীরা মানিক পূর্ণ ময়ূরপঙ্খীতে প্যালেস্টাইন যাত্রা। চন্দনদারুচিনি-লবঙ্গ-গন্ধিত-সমুদ্র-বাতাস ইত্যাদি রোমান্টিক আমেজের ইমেজগুলি কার্গোজ-এর কবিতাকে য়েটস ও কিপলিং-এর সমগোত্রে ফেলে নাকি?

গ্রাম-জীবনের জীবন্ত বাস্তব ছবির বিচিত্র মেলা বসেছে 'রাইট বয়েল' ও 'রেনার্ড দি ফক্স' নামক দীর্ঘ নাট্য কবিতা দুটিতে। শেয়াল-শিকার ও ঘোড়দৌড়ের দিন সকালের বর্ণনাটি স্মরণীয়। এখানে 'দ্য এভারলাস্টিং মার্সি' বা 'ট্রাজেডি অফ নান'-এর বিষণ্নতা নেই। মেসফিল্ডের অধিকাংশ কবিতার আবস্তু বাস্তবতার পরিপ্রেক্ষিতে, কিন্তু ঐ স্থূলতা শেষ পর্যন্ত রোমান্টিক মায়া আবেশে পরিশুদ্ধ হয়ে যায়। 'রেনার্ড দি ফক্স'-এর শেষ দিকে বিলম্বিত শিকার-দৌড় আনন্দের পর শিয়ালটির মোক্ষপ্রাপ্তি (সলভেশন) যখন হল আকাশে তখন চাঁদের আলোর বান ডেকেছে। প্রায় সব দীর্ঘ কবিতার শেষে দেখি (দ্য উইণ্ডো ইন দ্য বাই স্ট্রীট, কিং কোল, দ্য রিভার ইত্যাদি) সূর্যাস্তের লাল রঙ জ্যোৎস্নার সবুজ পেলবতায় শান্ত হয়ে আসে।

তাঁর সর্বসবাদীসম্মত শ্রেষ্ঠ উপন্যাস 'মালটিটিউড অ্যাণ্ড সলিটিউড'। কাহিনীতে সমাজকে অনেক আঘাত দেওয়া হয়েছে। নারীচরিত্রবর্জিত এই উপন্যাসে প্রেম বা যৌনতাঘটিত কোন ঘটনার সংঘাত নেই। নায়ক রজার নালড্রেত একজন অসফল নাট্যকার। রঙ্গমঞ্চে তার নাটক জমে না। নৈতিকতা সম্বন্ধে তার আদর্শবাদী প্রগতিশীল ধারণা এর জন্য দায়ী। সান্ত্বনার জন্য আইরিশ প্রেমিকার কাছে সে যখন পৌঁছল, মহিলাটি তখন জলে ডুবে মারা গেছেন। মধ্যআফ্রিকায় পাড়ি দিল রজার সবন্ধু। ঘুম-অসুখের (স্লিপিং সিকনেস) ওষুধের সন্ধানে মৃত্যুর ফাঁদে পা দিল তারা। কিন্তু

রজারের আর একটি আশ্চর্য আবিষ্কার তাদের প্রাণ বাঁচাল। সে ফিরে এল ঘরে, শান্ত সমাহিত সপ্রত্যয়। জীবনকে, তার মূল্যবোধকে নতুন করে বুঝে। 'দ্য স্ট্রীট অফ টুডে'তে বর্ণিত হয়েছে একটি অভিশপ্ত অতৃপ্ত দম্পতির করুণ কাহিনী। লায়োনেল, রোডা ও মেরীর যৌনকামনা ও অস্বাভাবিক মানসিকতার হাহাকার। শেষের কথাগুলি শুধু কাব্য নয়, আত্ম-দর্শন, জীবন-দর্শন। এটি পড়বার পর টলস্টয়ের অ্যানা কারেনিনার শেষ কথাগুলি মনে পড়ে।

১৯১০ খ্রীঃ লেখা, তিন অঙ্কের 'দ্য ট্রাজেডি অফ নান'কে মেসফিল্ডের শ্রেষ্ঠ নাটক বলা হয়। হতাশা ও হৃদয়হীনতার এক অসহ্য জীবনবেদ। রঙ্গমঞ্চে বহুবার অভিনীত হয়েছে বহু শহরে। হার্ডির তেস-এর সঙ্গে তুলনীয় আবেগ ও সংঘাতের প্রচণ্ডতায়। ট্রাজেডীর প্রায় সব গুণগুলিই পাওয়া যাবে এরিস্টটলের পোয়েটিকসের নির্দেশানুসারে। ভেড়া চুরির অপরাধে ফাঁসি হল নানের বাবার। এই অনাথ বালিকার প্রতি অত্যাচার হল অনেক বিশেষ করে আত্মীয়-পরিজনের হাতে। ডিকের সহানুভূতি নানকে মুগ্ধ করেছিল প্রথমে। পরে ডিকও প্রমাণিত হল শঠ, লম্পট, স্বার্থপররূপে। ডিকের কবল থেকে অন্য মেয়েদের বাঁচাবার জন্য নান তাকে হত্যা করল। তারপর তার আত্মহত্যা। প্লট সাধারণ কিন্তু আবেদন গভীর এই নাটকের। সমসাময়িক কবি চার্লস মর্লি এই নাটক দেখে বলে উঠেছিলেন, "it is finer than Oedipus!" একমাত্র মিস স্টবম জেমসন ছাড়া প্রায় সকলেই নাটকটিকে এ যুগের অন্যতম শ্রেষ্ঠ নাটক বলেছেন।

মেসফিল্ড বিভিন্ন শৈলীতে নাটক লিখেছেন—প্যাসান প্লে, ট্র্যাজিডি, স্বপ্ন-নাটিকা, মরমিয়া ও বাস্তব-ধর্মী।

'মেলোনী হোল্টসপুর' (১৯২২) চার-অঙ্কের এক বিচিত্র নাটক। মঞ্চে জীবন্ত ও মৃত চরিত্রের ভিড়। 'হোল্টস পুর হাউসের'

অভ্যন্তর, সেখানে সেই সব অশরীরী আত্মার আনাগোনা যারা বাইশ বছর আগেও হলঘরের মধ্যে হেঁটে বেড়িয়েছে। সেই সময় যুবতী মেলোনী হোল্টসপুর প্রেমমুগ্ধ ছিল লোনি কোপস্ক্রুসের মোহিনীরঞ্জন মায়ায়। লোনির শিল্পী প্রতিভাও তাঁকে আকর্ষিত করেছিল। কিন্তু লোনির প্রজাপতি বৃত্তির কথা তাঁর জানা ছিল না। জানা ছিল না সে তাঁর অজ্ঞাতে অসংখ্য পরিচারিকা ও গ্রাম্য সরলার সঙ্গে মন দেওয়া-নেওয়ার খেলায় মত্ত। মূলতঃ খুব একটা অসৎ প্রকৃতির না হ'লেও, সে 'হোল্টসপুর হাউস'-এর মণিরত্ন চুরি করে ফেলেছিল। প্যারীর একটি মেয়েকে বিবাহ ক'রে একটি সন্তানের পিতাও হ'য়েছিল। মেলোনী এই সব জানতে পেরে হৃদয় ভঙ্গের আঘাতে মারা যায়। ইতিমধ্যে লোনি তার মূল্যবান কিছু ছবি ভেঙে ফেলেছে। গ্রীসীয় দ্বীপে এবার তার অন্তর্ধান।

বাইশ বছর পরে, মেলোনীর ভাগ্নে বান্নী মেণ্টো লোনির কন্যা লেণ্ডার প্রতি আসক্ত। বান্নীর জননী তার বোনের হৃদয়-ভঙ্গের জন্য লোনিকে কখনো ক্ষমা করেনি। সে এই বিবাহ অপছন্দ করে। বিবাহে বাধা সৃষ্টির কাজে মেলোনীর প্রেতাত্মা তাকে সাহায্য করবে। বলা বাহুল্য, কন্যাকে অসুখী ক'রে সে লোনীর ওপর প্রতিশোধ নেবে। লেণ্ডা যখন বান্নীকে ত্যাগ করতে উদ্যত, মণিরত্নগুলি সেই সময় এক যোদ্ধার পোষাকের মধ্যে পাওয়া যাবে। লোনি এইগুলি হোল্টসপুর হাউসে ফিরে এসে রেখে দিয়েছিল। ঠিক সময় অদ্ভুত সব কাণ্ড হবে। মৃত শিল্পীর জীবনে যে সব নারী জড়িয়ে পড়েছিল, তাদের প্রেত মূর্তি একে একে উপস্থিত হবে। মেলোনী তখন ক্ষমা করবে তাদের। নতুন যুগের প্রেমিকরা এবার বিবাহের পথে কোন বাধাই পাবে না।

মেসফিল্ডের নাটকের প্রভাব ও প্রেরণার মূলে গ্রীক নাট্যধারা, জাপানী 'নো' (No) নাট্যশৈলী, এ্যারিস্টটলের নীতিনির্দেশ, বাইবেলীয় কাহিনীর স্পর্শ স্পষ্টই প্রতিভাত। এ্যারিস্টটল কথিত

ত্রয়ী ঐক্যকে—ঘটনা, স্থান, কালের (Unities of time, place and action)—মেসফিল্ড ধ্রুপদী নাট্য-সারল্য অর্জনের শ্রেষ্ঠ উপায় ব'লে মেনে নিয়েছেন। 'দ্য ট্র্যাজিডি অভ নান'-এর ভূমিকায় তিনি একস্থানে লিখেছেন :

"Tragedy at its best is a vision of the heart of life. The heart of life can only be laid bare in the agony and exaltation of dreadful acts. The vision of agony, or spiritual contest, pushed beyond the limits of the dying personality, is exalting and cleansing."

বাইবেলীয় উপকথাকে তিনি কিছু মৌলিক রঙে রাঙিয়েছেন। 'এ কিংস ডটার' এ জেজেবেল চরিত্রকে তিনি শৌর্যময়ী, দৃঢ়-চিত্ত নারীরূপে চিত্রিত করেছেন। দুটি খ্রীষ্টীয় নাটক, 'গুডফ্রাইডে (১৯১৬) ও 'দ্য ট্রায়াল অভ জেসাস' (১৯২৫)। সেখানেও যীশু বাণীর নানা ব্যতিক্রম আছে। খ্রীষ্টীয় কাব্যনাট্যের ঐতিহ্য ধারায়—য়েটস-এর 'কালভেরি', বটমলির 'দ্য এ্যাক্টস অভ সেণ্ট পিটার', এলিয়টের 'মার্ডার ইন দ্য ক্যাথিড্রাল', চার্লস উইলিয়ামস-এর 'টমাস ক্র্যানমার অভ ক্যানটার বেরী' রচনা ধারায় মেসফিল্ডের নাটক দুটি বলিষ্ঠ সংযোজন। 'ট্রিসটান এ্যাণ্ড আইসল্ট' এ সেক্সপীয়র-পূর্ব নাটকের Comic interlude (ভরত বাক্য—কৌতুকী ক্রোড়-অঙ্ক) ব্যবহার উল্লেখযোগ্য।

জীবনের শেষপর্বটি মেসফিল্ডের সুন্দর। প্রশান্ত বার্ধক্যে গৌরবান্বিত। কয়েক বছর আগে অক্সফোর্ডের কাছে বোরস হিলে একটি ব্যক্তিগত রঙ্গমঞ্চ গড়ে তুলেছেন তিনি, যেখানে নাটক অভিনয় ছাড়াও বৎসরান্তে কাব্যপাঠের একটি প্রতিযোগিতা অনুষ্ঠিত হয়।

সমালোচকরা তাঁকে বড় কবির আসনে বসান নি। রাজকবির চার-দেয়ালের নিষিদ্ধ বেড়ার বাইরে তাঁর প্রেরণা কাজ করতে পারে নি বলেই বোধহয় তিনি শুধু রাজকবিই। তবু মনে হয় আবার

মেসফিল্ডীয় ধারা যেন ফিরে আসবে। সাদামাটা জীবন-প্রেমিক পাঠক যেন চাইছে পৃথিবীকে সহজ চোখে দেখতে, সহজ রঙের রসে ডুবিয়ে তাকে নতুন করে আবিষ্কার করতে। জাহাজ-নৌকো-নাবিক-মাঝিমাল্লার কোলাহলমুখর, উদ্দাম অ্যাডভেঞ্চারে তরঙ্গসঙ্কুল জীবনের রুক্ষ মাধুর্যের ছবিগুলি আবার যেন সাধারণ, জীবন-যুদ্ধে ক্ষত-বিক্ষত ক্লান্ত পাঠককে মাতাল করে তুলছে। মেসফিল্ডের জয় এখানেই।

ড্রইংরুমী নাটক : নোয়েল কাওয়ার্ড

রিলকে বলেছেন, "Fame is the sum of misunderstanding which gathers around a new name."। কথাটি একেবারে মিথ্যা নয়। নোয়েল কাওয়ার্ডের (১৮৯৯) নাটকে সমাজের তথাকথিত উঁচু মহলের কথা—তাদের শূন্যগর্ভ জীবন, হাস্যকর ভণিতা, ভুরু কোঁচকানো আত্মপ্রসাদ, লুকিয়ে রাখা ব্যর্থতা, তাদের ধূমপান, সুরাসক্তি, নাইট ক্লাবের নাচ ও গান, সমুদ্রতীরে অবকাশ বিনোদিনী আন্তর্জাতিক প্রমোদ আবাস, বিলাস বহুল রেঁস্তোরা জীবন, চোখ-ধাঁধানো গাড়ী আর তাদের 'Grand passion'। অনেক সময় মনে হয় উনবিংশ শতাব্দীর শেষ পর্বের ও অসকার ওয়াইল্ডের ধারাটি যেন কাওয়ার্ড অনুসরণ করেছেন—যাকে 'decadence' বা fin-de-siecle বলে। এ. সি. ওয়ার্ড কাওয়ার্ডের নাটককে 'কক্‌টেল ড্রামা' আখ্যা দিয়েছেন (কাওয়ার্ড নিজে নাম দিয়েছেন-'ড্রইংরুম ড্রামা')। অবশ্য তিনি শাণিত ব্যঙ্গের অস্ত্র দিয়ে কেটে কেটে দেখিয়েছেন সুখ-সন্ধানী সমাজের কদর্য উদ্দেশ্যহীনতা ; মায়া-আবরণ সরিয়ে দেখিয়েছেন চাকচিক্যের আড়ালে খড় মাটির তুচ্ছতা।

গঠন-পারিপাট্য ও আঙ্গিকের দিক থেকে বিচার করলে কাওয়ার্ডকে মঞ্চ সফল নাট্যকার বলা অসঙ্গত হবে না। কিন্তু ইবসেন, 'শ বা গলসওয়ার্দির জগৎ থেকে এ নাটক অনেক দূরে। রঙ্গমঞ্চের কলা কৌশল তাঁর ভাল ভাবেই জানা ছিল ; নিজেও ভাল অভিনেতা ছিলেন। দৃশ্য স্থাপনা, প্রবেশ-প্রস্থান, বাদানুবাদের সংঘাত অর্থাৎ নাটকের ব্যবহারিক দিকটি তিনি ভালই বোঝেন। কিন্তু কোন আদর্শগত জীবন বোধ, সুনির্দিষ্ট দৃষ্টিভঙ্গী বা 'vision' এর অভাব বড় বেশী স্পষ্ট। একটা অস্পষ্ট অসন্তোষ বা জীবন-বিরক্তি নিশ্চয়ই আছে ; 'যাহা পাই তাহা চাইনা'র সুরটি ফল্গু ধারায়

প্রবাহিত। তবু মনে হয় নাট্যকার যেন কানা গলিতে হাতড়ে বেড়াচ্ছেন, এলিয়টের কথায়, "We are rats in a blind aley।"

Play Parade এর প্রথম খণ্ডের ভূমিকায় কাওয়ার্ড বলেছেন, "I have been animated by no other motive than the desire to write, and, by doing so to earn my living"। ভাল কথা, কিন্তু শিল্পীর থাকবে না জ্বলন্ত বিবেক, আত্মবিশ্বাস, সুদূর প্রসারী কোন স্বপ্ন, সত্যের অন্বেষণ! মহৎ সাহিত্যের লক্ষণইতো তাই। নোয়েল কাওয়ার্ড আজ ইংরেজ নাট্যকারদের মধ্যে দ্বিতীয় সারিতে স্থান পেয়েছেন, এর বেশী বোধ হয় তাঁর প্রাপ্য নয়।

Cavalcade বোধহয় তাঁব শ্রেষ্ঠ নাটক। সুষম গঠন শৈলী, কিছু মহৎ ভাবনা। ইংলণ্ডের ইতিহাসের একটি বর্ণাঢ্য শোভাযাত্রার ছবি—দক্ষ, দ্রুত, প্রাণবন্ত তুলির টানে আঁকা। বিশাল রঙ্গমঞ্চে আড়ম্বর-জটিল পৃষ্ঠভূমি—টাইটানিক জাহাজ, ওয়াটারলুর রেলগাড়ী, পথ-ঘাট, রানী ভিক্টোরিয়াব শবযাত্রা, সৈন্যদলের মার্চ, ভীড়ের ঠেলাঠেলি—সব মিলিয়ে শব্দময়, জন সঙ্কুল পৃথিবীর সমুদ্র গর্জন। [বোম্বের পৃথ্বিরাজ কাপুর ('দিওয়ার') ও বাংলার উৎপল দত্তের ('কল্লোল') নাটকে এই শিল্প নৈপুণ্যের কিছুটা চেষ্টা দেখেছি]। সপ্তম দৃশ্যের দ্বিতীয় পর্বে রঙ্গমঞ্চে ছায়াছবির টেকনিক ব্যবহার করা হয়েছে। বিষয়বস্তুর দাবীতেই আনতে হয়েছে এই টেকনিক। এখানে আছে প্রবহমান সময় ও মানুষের চলমান মেলা। দৃশ্যটি বাক্যহীন, কিন্তু জাঁকজমকে ঝলমলে। নাট্যকারের নির্দেশ : Above the proscenium 1914 glows in light. It changes to 1915—16, 1917 and 1918. Meanwhile soldiers march uphill endlessly. Out of darkness into darkness······Below, the vision of them brightly dressed, energetic women appear in pools of light, singing stirring recruiting songs—'Sunday I walk out with a soldier···"।

তিনটি যুগের পরিবর্তনশীল মূল্যবোধের এমন সাড়ম্বর পটবদল কদাচিৎ কোন একটি ইংরেজী নাটকে দেখা গেছে। বোধহয় সেক্সপীয়র আর 'মাইল স্টোনস' এ অনেকটা আছে। হার্ডির কাব্য নাটক 'ডাইন্যাস্টস' অবশ্য রঙ্গমঞ্চে উপস্থাপিত করা সহজ কাজ নয়। 'শ-এর 'ব্যাক টু মেথুসেলা'-কে একক সম্পূর্ণ নাটক বোধহয় বলা যায় না। কাওয়ার্ডের কৃতিত্ব তিনি ইংরেজ ইতিহাসের একটি যুগকে আড়াই ঘণ্টার নাটকীয় সংঘাতে রসসমৃদ্ধ ক'রে আমাদের সামনে হাজির করেছেন। তাই বোধহয় নাট্যামোদী জনসাধারণের কাছে *Cavalcade* এত জনপ্রিয় হতে পেরেছিল।

নাটকের পাত্রপাত্রী গ্রীক নাটকের মত নিষ্ঠুর নিয়তির হাতের পুতুলের মত। সেক্সপীয়রেব নাটকের 'চরিত্রই ভাগ্য নির্ণায়ক' কথনটি এক্ষেত্রে অচল।

জেন, এলেন, ফ্যানী. এডিথ, রবার্ট, এডওয়ার্ড, জো—এরা সব নিপুণ হাতে গড়া সফল চরিত্র-চিত্রণ। তাদের কথাবার্তা জীবনের তিক্ত, কটু ও মিষ্টি মশলার ভিয়েন-জিয়েনে স্বাদময়। নাটকের শেষে জাতীয় সঙ্গীত গাওয়া হবে, জাতীয় পতাকা উড়বে। প্রসঙ্গতঃ উল্লেখ্য, ইংলণ্ডের সাধারণ নির্বাচনের দু সপ্তাহ আগে নাটকটির অভিনয় আরম্ভ হওয়ার ফলে গোঁড়াপন্থী দল বহু ভোটে জিতে ক্ষমতায় আসেন। আশ্চর্য নয়, প্রখ্যাত সমালোচকেরা এই নাটককে 'epic', 'The play of the century,' 'the picture of the generation !' ইত্যাদি আখ্যায় ভূষিত করেছেন।

নাটকের গানের ভূমিকা নগণ্য নয়। গীতিকাব্যের মাধুর্যের আবেদন লক্ষণীয়। Twentieth Century Blues শীর্ষক সমাপ্তি সঙ্গীতটি উল্লেখ করা যেতে পারে :

"Why is it that civilized humanity
Must make the world so wrong ?
In this hurly burly insanity
Your dreams cannot last long.

We have reached a headline—
The press headline—every sorrow,
Blues value is News value tomorrow."

*   *   *   *

Chaos and confusion,
In this strange illusion,
People seem to lose their way
What is there to strive for,
Love or keep alive for ?……

Play Parade-এর প্রথম খণ্ডের জন্য *Bitter-sweet, Post Mortem, The Vortex, Hay Fever, Design for Living, Private Lives* ও *Cavalcade*—এই সাতটি নাটক কাওয়ার্ড নিজে নির্বাচিত করেন তাঁর শ্রেষ্ঠ নাটকের সঙ্কলনরূপে। Bitter-Sweet মিলনান্ত সঙ্গীত নাটকের মত। 'রোমান্স', 'প্যাশান', ভিন্‌দেশে সফর, অভিজাত তরুণীর সঙ্গীত শিক্ষকের সঙ্গে অভিসার। 'কোবাসের' যেন বাড়াবাড়ি।

Hay Fever অবশ্য সবচেয়ে জনপ্রিয় নাটক। বোহেমিয়ান শিল্পীর বাড়ী; স্বামী ঔপন্যাসিক, স্ত্রী অভিনেত্রী। দুটি সন্তান। এদের কিছু অতিথি এল একদিন বেড়াতে। স্বামী, স্ত্রী, পুত্র, কন্যা বেছে নিলেন নিজের নিজের রোমান্সের জুড়ি। ইডিপাস কমপ্লেক্সের কথা আছে অনেক।

Post Mortem-এ আবার অন্য কথা। একজন 'মৃত' সৈনিক জীবন ফিরে পেয়ে খোঁজ নিতে এল প্রথম মহাযুদ্ধান্তে তার বন্ধু-বান্ধব, আত্মীয়-স্বজন কেমন ঘর-সংসার করছে। প্রেতাত্মা নায়ক জন যা দেখল তা হতাশা ব্যঞ্জক। খুঁজে বেড়াতে লাগল 'a reason for survival'। কিন্তু সে আবিষ্কার করল 'we are only passing the time.'। এই নাটক সম্বন্ধে কাওয়ার্ড বলেছেন, 'It opened a lot of windows in my soul.'। জন যুদ্ধকে বলছে

'Crucifixion of millions'—'there are so many men maimed for life and still existing, and so many women whose heart ache will never heal.' এই কটু সত্য উচ্চারিত হ'য়েছে কবি পেবীর মুখে।

সামাজিক নাটক *The Vortex*-এও অভিজাত শ্রেণীর ফাঁকা, ফাঁপা জীবনের অর্থহীনতার কথা। নায়িকা ফ্লোরেন্স বয়স্কা, পরস্ত্রী, সন্তানের মা। অল্প বয়স্ক যুবকেরা তার নাগর। নিকী তার মাকে একস্থানে হ্যামলেটের মত অভিমান ও বিক্ষোভে ফেটে পড়ে বলছে, 'It is not your fault—it's the fault of circumstances and civilization—civilization makes rottenness so much easier—We're utterly rotten—both of us !"

বহুচারীতার ভালমন্দ নিয়ে অনেক তর্ক আছে *Design for Living* নাটকে। নাটকের শেষ দৃশ্যে নায়িকা গিলদাকে দেখি তার অটো ও লিও নামে দুজন পূর্ব প্রেমিকের কাছে শেষ জীবন কাটাতে ফিরে যাচ্ছে। স্বামী আর্নেষ্ট 'disgusting three-sided erotic hotch potch !' বলে চিৎকার ক'রে উঠছে। প্রেমিক লিওর যুক্তি, 'Why, good heavens ! king Solomon had hundred wives and was thought very highly of. I can't see why Gilda should not be allowed a couple of gentlemen friends.' শ-এর 'পপুলা গ্রুপ-ম্যারেজ'-এর থিয়োরী বোধহয় এর কাছে ফিকে লাগবে। নাট্যকার ভূমিকায় বলেছেন অনেকের কাছে হয়ত নাটকটি 'Anti-social' ও 'Unpleasant' মনে হবে। আরো বলছেন, 'They are like moths in a pool of light, unable to tolerate the lonely outer darkness, and equally unable to share the light without colliding constantly and bruising one another's wings······I as author, however, prefer to

think that Gilda and Otto and Leo were laughing at themselves."। আমরা পাঠকরা কিন্তু নাটক থেকে শুধু 'unpleasantness'-ই পাই।

Private Lives নাটকে পাওয়া যাবে এক বিবাহিত দম্পতিকে —যারা কখনো ঘৃণা কখনো ভালবাসার টানাপোড়েনে পীড়িত। কিছুদিন পরে তাদের বিচ্ছেদ হল। অন্য নারী ও পুরুষ এল তাদের জীবনে। দ্বিতীয় মধুযামিনী যাপনার্থে তারা একই হোটেলে উঠেছে। ব্যালকনিতে হঠাৎ দেখা। পালিয়ে তারা আবার ঘর বাঁধার চেষ্টা ক'রে ব্যর্থ হল। দ্বিতীয় অঙ্কটি, বিশেষ করে, অশালীন দৃশ্যে ভরা। স্বামী-স্ত্রীর শয্যালীন ঘনিষ্ঠতা, বাসনা-উদ্বেল নখদন্ত ছলাকলা মঞ্চের বাইরেই থাকা ভাল। শেষ দৃশ্যে হিংস্র দৈহিক সংঘর্ষ, জিনিষপত্র ওল্টানো এক বীভৎস পরিবেশের সৃষ্টি করেছে।

নাট্যকার বলেছেন টোকিও থাকাকালীন এই নাটকের প্রেরণা পান তিনি। সাংঘাই সহরে বসে লেখেন আর ১৯৩০ খ্রীঃ সেপ্টেম্বরে প্রথম অভিনয় লণ্ডনে। কাগজের অভিনয় বিশেষজ্ঞরা সমস্বরে বলে উঠলেন, 'delightfully daring'। প্রথম খণ্ডের এই সাতটি নাটককে কাওয়ার্ড বলেছেন 'most successfully experimental' (১৯৩৪ খ্রীস্টাব্দ-এর কথা)। ব্যবসায়ীক সাফল্য নিশ্চয়ই।

মঞ্চসাফল্যে উৎসাহিত হ'য়ে দ্বিতীয় ও তৃতীয় খণ্ড প্রকাশিত হ'ল। দ্বিতীয় খণ্ডে আছে *This Year of Grace, Words and Music, Conversation Piece* ও *Operette*। দুটি আরো নাটিকা পরে কলেবর বাড়াবার জন্য সংযোজন করা হয় *Easy Virtue* ও *Fallen Angels*।

তৃতীয় খণ্ডে আছে আটটি নাটক যার মধ্যে উল্লেখ্য *The Young Idea, The Queen was in Parlour* ও *Sircocco*। এই তৃতীয় খণ্ডটি কাওয়ার্ডের মতে কয়েকটি দুর্বল নাটকের সঙ্কলন।

প্রথম খণ্ডের *This Year of Grace*-এ প্রথম দৃশ্যে টিউব রেলের

টিকিট ঘরের সামনে সঙ্গীতমগ্ন 'কিউ'। মাঝে মাঝে টুকরো সংকেতময় কথাবার্তা, আবার গান। তারই মধ্যে একটি গল্পকে দানা বাঁধতে দেওয়া হ'য়েছে।

দুটি বিবাহিত নারীর দাম্পত্য সুখের মাঝখানে হঠাৎ পূর্বপ্রণয়ীর উপস্থিতি (একই ব্যক্তি) আনল যে বিপর্যয় তাই নিয়ে *Fallen Angels* এর কাহিনী। ঈর্ষায় উন্মত্ত হয়ে উঠল তারা, বলে দিল স্বামীদের কাছে পূর্ব প্রণয় রহস্য। শেষে কিন্তু দেখি ইতালীয় প্রেমিকের বাহুজালে দুটি নারী পুনঃসমর্পিত। 'ড্রামা রিভ্যিউ', 'টাইমস' প্রভৃতি কাগজেরা নিন্দা করেছেন কুরুচিপূর্ণ বিষয়বস্তুকে— 'amoral, disgusting, vulgar and an insult to British womanhood"।

অপরপক্ষে *Easy Virtue*'র বলিষ্ঠ শিল্পনৈপুণ্য প্রশংসনীয়। উচ্চমধ্যবিত্ত পরিবারের কয়েকটি সুচিন্তিত চরিত্র। মিসেস তানকুবের চরিত্রটি মনে রাখার মত। নিটোল স্বয়ংসম্পূর্ণ প্লট। সম্বাদ ঝকঝকে, তীক্ষ্ণধার। অবশ্য পিনেরোর নাটকের প্লটের অনুকরণে এ নাটকের কাঠামো তৈরী।

Play Parade-এর তৃতীয় খণ্ডের নাটকগুলি মনে হয় খুচরো কুড়িয়ে বাড়িয়ে 'ওয়েস্ট পেপার বাস্কেট' থেকে তুলে আনা নাটকের সঙ্কলন। এরই মধ্যে *The Queen was in the Parlour* ও *The Young Idea* নাটক দুটি উতরেছে নাটকীয় রস ও প্রয়োগ কুশলতার সমন্বয়ে। প্রথমোক্ত নাটকটিতে মেলোড্রামাই প্রধান। বৈপ্লবিক ঘটনার সঙ্গে প্যারীর প্রমোদউল্লাস ও নারীঘটিত চক্রান্তের সুষ্ঠু বুদ্ধি গ্রাহ্য যোগাযোগ ঘটেছে। নাদিয়া ও সাবিয়ান জীবন্ত চরিত্র। যদিও জেনারেল ক্রিস ও কেরিকে যেন খড় মাটি দিয়ে তৈরী মঞ্চসামগ্রী মনে হয়।

Sirocco'র পটভূমি উত্তর ইতালীর একটি ছোট সহরের ইংরেজ কলোনী। ইংগ-স্যাকসন মনোভাবকে ব্যঙ্গ করা হ'য়েছে। ই এম

ফরসটারের কথা মনে পড়ে, বিশেষ *A Passage to India*-র আজিজ ও ফিলিপের মাঝখানে দুর্লঙ্ঘ্য প্রাচীরের কথা।

নাট্যকারের প্রায় সব নাটকের যা কেন্দ্রীভূত সমস্যা *This Was a Man*-এও তাই। ব্যভিচার ও অবৈধ আকর্ষণ। টেকনিকের কারিগরী কৌশলের অভাব নেই, স্পষ্ট চরিত্রগুলি ..েল নয়, নাটকীয় সংঘাত আছে। নেই শুধু জীবনের মূল্যায়ন, সুস্থ, স্বাভাবিক স্বচ্ছ-দৃষ্টি, কোন 'vision'। সমাজের অভিজাত জীবনের ব্যর্থতা, অনর্থকতা, উদ্দেশ্যহীনতা ও'নীলের নাটকেও পাই। সেখানে কিন্তু আরো পাই—এসব থেকে উত্তরণের ইংগিতময় গভীর বেদনা বোধ। *This Was a Man*-এর জো বলছে এক বছরের নিরুদ্দেশ যাত্রা থেকে ফিরে এসে : 'Shallow nonentities doing the same things, saying the same things, thinking the same things. They are stale'।

কাওয়ার্ডের নাটক সম্পর্কেও এই কথাই প্রযোজ্য। সেই একই মবচে-পড়া বিকৃত বাসনার নগ্ন কদর্যতা, যুক্তিহীন ব্যভিচার অবৈধ আকর্ষণ, অস্বাস্থ্যকর বিলাসমগ্নতা, স্নায়ুঘাতী শূন্য জীবনের অবসাদ-ক্লিন্ন আত্মার পলায়নী-বৃত্তি। মোহমুক্তির সাধন-স্বপ্ন কৈ? মহৎ জীবনে উত্তরণের বেদনা কোথায়? হ্যামলেটের ধ্যান-লাবণ্য বা নোরা হেলমারের আলোক সন্ধান না থাক জিম্মী পোর্টার ('লুক ব্যাক ইন এ্যানগার') বা কোয়ালস্কি'র ('এ স্ট্রীট কার নেমড ডিজায়ার') মত প্রচণ্ড আবেগে বিক্ষোভে আন্দোলিত চরিত্রের দেখা পাব না মহৎ শিল্প কর্মে?

উইলিয়ম সমারসেট মম

শিল্প-মানস আজ খণ্ডিত, দ্বিধাগ্রস্ত, বিকৃত। তাই সাহিত্যে বা শিল্পে আধুনিক যুগে যুগান্তকারী শ্রেষ্ঠ প্রতিভা বিরল অথবা শ্রেষ্ঠ প্রতিভা সর্বজনীন স্বীকৃতি পাচ্ছে না। তাই উইলিয়ম সমারসেট মমকে "A Great Minor" অর্থাৎ এক বিরাট খণ্ড প্রতিভা বলেই অভিহিত করতে হবে, বিংশ শতাব্দীর ইংরেজী সাহিত্যে তাঁকে আমরা সর্বশেষ 'Great Minor' যদি বলি তাহলে হয়ত ভুল বলা হবে না। তিনি নিজেই বলেছেন, "আমি জানি আমার স্থান দ্বিতীয় সারির প্রথমে।" গুণীজনসুলভ বিনয় ও সমসাময়িক অবহেলা সত্ত্বেও মমকে Desmond Macarthy বলেছেন ইংরেজ মঁপাসা— মানব প্রেমের আলোকে উদ্ভাসিত, ভাষার সম্পদ সম্ভারে, সৃজনী শক্তির প্রাচুর্যে মহীয়ান। উপন্যাস, নাটক, ছোটগল্প, ভ্রমণকাহিনী ও চিন্তাশীল প্রবন্ধের অজস্রতায় তিনি একালের কষ্টিপাথরে চিহ্নিত হয়ে থাকবেন। মম প্রধাণত উপন্যাসকার, তাই তাঁর উপন্যাস সম্পর্কে প্রথমে আলোচনা প্রয়োজন।

মমের উপন্যাসে তিনটি সমস্যার সংঘাত—বৈরাগ্য বনাম পার্থিব ভোগলিপ্সা, একনিষ্ঠ প্রেম বনাম বহু-চারী প্রেম, মানবজীবনের অর্থহীনতা বনাম বলিষ্ঠ জীবন-বোধ। কিন্তু সকল সমস্যার সমাধান, সকল লৌকিক ও ব্যক্তিগত দুশ্চিন্তার অবসান নিস্পৃহতায়। তাঁর গল্পে প্রেমের বিজয় অভিযান নেই। প্রেম তাঁর গল্পের পাত্র-পাত্রীকে সম্রাট করে না, সম্রাজ্ঞী করে না। ব্যর্থ প্রেমের বিয়োগান্তিক কাঙাল রূপটিই চোখে পড়ে। প্রথমেই বলা ভাল তাঁর উপন্যাসগুলির বাঁধুনি সুষম বা সুগঠিত নয়। ব্যক্তিগত অভিজ্ঞতার বিস্তৃত বর্ণনায় ভারাক্রান্ত, কিছুটা সামঞ্জস্যহীন, দুর্বল প্লট। তাঁর বলার ভঙ্গিটি কিন্তু অন্তরঙ্গ, ঘরোয়া, অলস। রচনাশৈলী প্রায়ই শিথিল, ঘন নিবদ্ধ নয়। চরিত্র চিত্রণে বলিষ্ঠতার অভাব দেখা গেলেও গভীর অন্তর্দৃষ্টির

প্রখর আলোকে লিজা, কেরী, লারী, র্গগা ও রোজী ভাস্বর। ডিকেন্সের মিকাবর, পিকউইক, বেকিসার্প, হার্ডির টেস্, হেঞ্চার্ড ও গল্স্ওয়ার্দীর সোমসের পাশাপাশি এরা চিরদিন রসিক মনে মানবিক আনন্দ বেদনার আলোড়ন তুলবে। মমের লিখন ভঙ্গিও নীরস। দৈনন্দিনতার ধূলায় রুক্ষ, গদ্যময়তায় আবেশহীন। তাঁর বাক্য বিন্যাস নাটকীয়। কোন সূক্ষ্ম রচনাচাতুর্যে তার বিশ্বাস নেই। তিনি A Writer's Note Book-এর একস্থানে লিখেছেন, যদি কেউ গল্প বলতে জানে, চরিত্র সৃষ্টি করতে পারে, ঘটনা ঘটাতে পারে, যদি কারুর সংবেগ ও আন্তরিকতা থাকে, তাহলে তার স্টাইলের কথা ভাবার প্রয়োজন নেই। কাহিনীকার মমের দৃষ্টি কিন্তু নিরপেক্ষ দর্শকের। তিনি জীবনের বিচিত্র লীলারঙ্গ অনাসক্তমনে লক্ষ্য করে গেছেন, কখনও সচেতনভাবে বিচার করেননি। শিল্পীর আত্ম-সচেতন আতিশয্যকে তিনি পরিহার করেছেন, ঘৃণা করেননি। মানব জীবনের ট্র্যাজেডী তাঁকে আঘাত দিয়েছে, হতাশ করেনি।

Liza of Lambeth স্বভাববাদী উপন্যাসের একটি পূর্ণাঙ্গ উদাহরণ। গতযুগের ঈস্টএণ্ড বস্তী জীবনের বাস্তব ছবি। তবে গিসিং বা মরিশনের মত আত্ম-সচেতন নয়। কারখানার শ্রমিক মেয়ের জীবন, মৃত্যু ঘটল তার নিজেরই কামনার বিক্ষুব্ধ তরঙ্গাঘাতে। একটি যন্ত্রণাময় বেদনা চৈতন্য লিজার মৃত্যু ও ব্যর্থতায় রক্তাক্ত হয়ে আমাদের মনকে পীড়িত করে। যদিও এই উপন্যাসের বাস্তব পটভূমি যেন বড় বেশি কঠোর ও পাশবিক।

The Razor's Edge মমের দার্শনিক মননশীলতায় সংপৃক্ত। মমের একটি বিশিষ্ট জীবন বোধ, একটি দৃষ্টিকোণ দিয়ে দেখা জীবন ও সর্বোপরি আত্ম-মগ্ন বৈরাগ্য সাধনে তাঁর স্থিতপ্রজ্ঞ বিশ্বাস উপন্যাসটিকে বুদ্ধিজীবী পাঠকের কাছে শ্রদ্ধেয় করেছে। লারী ভারতবর্ষে এসে দেখা করল ভারতীয় দার্শনিকদের সঙ্গে, সাধু-সন্তদের সান্নিধ্যে এল সে। ধীর নিশ্চিত একটি বৈরাগ্য চেতনা তার অবচেতন

মনকে অভিভূত করল। (তাঁর গল্প Ashenden এর পৃষ্ঠভূমিও ভারতবর্ষ)। কেরী সন্ধান পেল আত্ম-মুক্তির—ভোগে নয়, ত্যাগে।

প্রধানতঃ তিনটি আত্ম-কাহিনীমূলক উপন্যাসে মমকে খুঁজে পাওয়া যাবে; যদিও শেষ পর্যন্ত হয়ত তিনি *Klaus Jones* বর্ণিত *The Enigmatic Maugham*ই থেকে যাবেন। এই তিনটি উপন্যাস হল— *Of Human Bondage, The Moon and Sixpence* এবং *Cakes and Ale*। তাঁর শ্রেষ্ঠ রচনা —*Of Human Bondage*—Towne যাকে বলেছেন, "One of the classics of our time, monumental novel. A deep, rich penetrating book packed with beauty. উপন্যাসের নায়ক ফিলিপ কেরী নিঃসঙ্গ, পরিত্যক্ত, একক। ফিলিপের জীবন ও প্রেমকে ছাপিয়ে শুধু জেগে থাকে তার অনন্যসাধারণ একাকীত্বের ট্র্যাজেডী। আপাত দৃষ্টিতে গল্পের মূল সুরটি বিষন্ন জীবন-বিরক্তি মনে হয়। কেরী একজায়গায় বলছে, "জীবন অর্থহীন। সে জন্মগ্রহণ করল কিনা, সে বেঁচে রইল, কি রইল না তাতে কিছুই আসে যায় না। জীবন তুচ্ছ, মৃত্যুও পরিণামহীন।" হতাশার ভগ্নস্তূপে কেরী যেন জীর্ণপক্ষ জটায়ু। ফিলিপ কিশোর ও যুবক মমেরই প্রতিবিম্ব। তিনি নিজে বলেছেন, 'এই বই আত্মজীবনী না হলেও আত্মকাহিনীমূলক, তবে ব্যক্তিগত জীবনের পরিধি পেরিয়ে এ রচনা প্রসারিত হল যুগজীবনের মহাকাব্য রূপে।' মম আরো বলেছেন যে তার প্রথম জীবনের বিরক্তি ও হতাশা কেরীর প্রথম জীবনে তিনি রূপায়িত করেছেন। তা বলে এ বইটিকে নিরাশাবাদের স্লোগান বলা অন্যায়। Beverley Nicols-এর *Are They Same at Home?* বইএর এটাই প্রতিপাদ্য বিষয়। যেমন *Antigone, Hamlet* বা *Anna Karenina*-কে একথা বলা যাবে না। কারণ শিল্পে কুৎসিত, হিংস্র ও অমানবিক জীবন বোধকেই শুধু নৈরাশ্যবোধের জনক বলা যায়। অসহ্য দীর্ঘ একাকীত্ব ও জীবন যন্ত্রণা থাকা সত্ত্বেও বইটি জীবনকে

নিরর্থক ও অসার শারীরিক উপস্থিতিরূপে প্রমাণিত করে না। নায়কের বেদনাময় অনিশ্চয়তা থেকে এক নিটোল মানসিক পরিণতি ও আধ্যাত্মিক স্বতন্ত্রতায় উত্তরণের মধ্যেই আমরা মমের একটি সুস্থ জীবন দর্শনকে খুঁজে পাই। অবশ্য ফিলিপের (মমের?) অতি উৎসাহী আবিষ্কার—'জীবনের কোন অর্থই ন। না'-কে কঠোর অস্তিবাদী মনোভাব বলে মনে হতে পারে। কিন্তু ফিলিপের এই মোহভঙ্গই তাকে কি এগিয়ে নিয়ে আসেনি জীবনে সঙ্গে এক স্থায়ী বোঝাপড়ায়?

The Moon and Sixpence-এ পাই মমের সেই যত্নে লালিত বিশ্বাস—সেই অর্ধ-সত্য-যা—তাঁর প্রায় সব উপন্যাস ও নাটকে বিধৃত —(leitmotiv)—অর্থাৎ মানব চরিত্র দুর্ভেদ্য, মানব মন চির রহস্যময়। ফরাসী তাহিতী শিল্পী পল গঁগার বিচিত্র জীবনই এই উপন্যাস রচনায় মমকে প্রেরিত করে, তবু মমের জীবনই এতে বহুলাংশে প্রতিফলিত দেখি। আশ্চর্য নয়, গঁগার বিধবা স্ত্রী উপন্যাসটি পড়ে বলেছিলেন যে ষ্ট্রীকল্যাণ্ড ও তাঁর স্বামীর মধ্যে ও তাঁর নিজের ও শ্রীমতী ষ্ট্রীকল্যাণ্ডের মধ্যে তিনি কোন মিল খুঁজে পাননি। *Of Human Bondage*-এর মত এখানেও খুঁজে পাই মমের মত একজনকে যে অন্যায় জীবন-যন্ত্রনা-ভোগ ও অর্থহীন নিষ্ঠুরতার প্রতি তীব্র সংবেদনশীল।[১] South Seas-এর শান্ত পরিবেশে পার্থিব হাহাকারের উর্ধ্বে আত্মার যেখানে পরিপূর্ণতাবোধ জাগে শিল্পী সেখানেই খুঁজে পেল তার বাঞ্ছিত পরিণতি। *Of Human Bondage* যেমন মমের নিঃসঙ্গ যৌবনের বেদনার ইতিহাস সাফল্যের স্বচ্ছল অবসরে লেখা (সে অবসর অশান্তিময় মানসিকতায় পরিপূর্ণ

---

[১] মনে পড়ে The Times এর সমালোচক *Of Humam Bondage*-এর সমালোচনা করতে গিয়ে মম সম্বন্ধে একস্থানে বলেছেন, "Like so many young men he was so busy yearning for the moon that he never saw the sixpence at his feet.")

হলেও), *Cakes and Ale* তেমনি একটি সুদীর্ঘ ব্যর্থ প্রেমের কাহিনী সুখময় বিয়োগান্ত চেতনায় অনুভূতি-উজ্জ্বল। রোজীর (ন্যান) সঙ্গে লেখকের রমণীয় রোমান্সটির অপমৃত্যু সত্ত্বেও উপন্যাসের মূল সুরে কিন্তু হৃদয়ভঙ্গের কোন বিষণ্ণ ঝংকার মনকে অবশ করে না।[২] মমের *Notebooks*-এর একস্থানে পাই '....My reminiscences of a famous novelist, living at Whitstable with a comman wife very unfaithful to him. While married to her he writes his great books. Later he marries his secretary, who cossets him and makes him into a great figure', *Cakes and Ale*-এর উৎস সন্ধানে এই মন্তব্য কাজে লাগবে। বাস্তব জীবনের ন্যান (রোজী) সম্বন্ধে মমের উপন্যাসের ভূমিকার আর একটি মন্তব্য লক্ষ্যণীয়, 'She is the most enjoying heroine I have ever created....she could never have recognised herself in my novel, since by the figure I wrote it she was dead.' কৌতুকে কোমল হলেও কাহিনীটি প্রাণঘাতী শ্লেষে শাণিত। ড্রিফিল্ড, এ্যালরয় ও রোজী মমের জীবনের তিনটি প্রতীক। ক্ষয়রোগে আক্রান্ত, জীবনের প্রথমাংশে দারিদ্র্য-পীড়িত, নারী বিদ্বেষী, নোবেল প্রাইজ বঞ্চিত জনতা-বিমুখ মম ব্যক্তিগত জীবনে ছিলেন প্রচার-বিরোধী, অল্প-ভাষী, প্রশান্ত; মানুষকে দূর থেকে ভালোবাসতেন, কিন্তু ছোট ছোট লাভের আশায়, কাজে লাগানোর স্বার্থে সর্বশ্রেণীর মানুষকে খোশামোদ করে বশ করতে চাইতেন না মম। অনাসক্ত বৈরাগ্য জীবন জগৎকে বিচার করার আধ্যাত্মিক দৃষ্টিভঙ্গির ফলেই মমের বক্তব্যকে নির্ভরযোগ্য সত্যবাণী বলে মনে হয়। যেমন শেক্সপীয়র ও টলস্টয় (*War and Peace* মমের সবচেয়ে প্রিয় বই।) কিন্তু

[২] 'A pleasure is no less a pleasure because it does not last long'—মম বলেছেন।

ভাবলে আশ্চর্য লাগে সমসাময়িক কালের উঁচু-ভুরু সাহিত্য সমালোচকরা মমকে সমালোচনা না করে কেন অবহেলা করলেন। বত্রিশ বছর আগে Royal Society of Literature-এর সভায় একটি পাণ্ডিত্যপূর্ণ নিবন্ধ পাঠ করার সময় St. John Ervine বলেছিলেন, "Earnest youths from Oxford and Cambridge, when they write assessments of modern literature, seldom deign to mention Mr. Maugham". প্রগতিশীল তদানীন্তন বুদ্ধিজীবীদের প্রিয় Paris Review সাক্ষাৎকার ছাপলেন (১৯৫৯—১৯৫০)—হেমিংওয়ে, ফ্রস্ত, জয়েস কেরী, ফর্স্টার, এলিয়ট, মোরাভিয়া, ফকনার, ককতঁ এবং সর্বশেষে মমের।

David Daiches (*The Novel and the Modern World*), G.A. Eslis (*Twilight on Parnassus*) V.S. Pritchett (*The Living Novel*), Gerald Bullett (*Modern English Fiction*)—এমন কি Summary of Omissions নামক সর্বশেষ পরিচ্ছেদেও—এই সব বুদ্ধিমান পণ্ডিতদের লেখা আধুনিক উপন্যাসকারদের আলোচনায় সমারসেট মমের মত ঔপন্যাসিকের উল্লেখ নেই। Walter Myers এর *The Later Realism* এ মম সম্বন্ধে আধ লাইন ব্যয় করা হয়েছে এবং তাঁর Suggested Reading List-এ মমের কোন বইয়ের উল্লেখ নেই। Earnest Baker-এর বৃহৎ দশ খণ্ড The History of the English Novel-এ দুটি সংক্ষিপ্ত প্রসঙ্গে মমের নাম পাওয়া যায়। Joseph Warren Beach তো তাঁর দীর্ঘ Twentieth Century Novel-এ মমের কোন উপন্যাসের নাম করেননি। কারণ, 'he does not stand for any thing specially distinctive in the evolution of technique". Allen-এর সাম্প্রতিক বিশ্লেষণে মমের মাত্র 'Professional Writer' রূপটিই তুলে ধরা হয়েছে। তাঁর ছয়শত

পৃষ্ঠার বই Cavalcade of the English Novel-এ Edward Wagenknecht শুধু মাত্র foot note-এ এক স্থানে (এবং Appendix-এ) মন্তব্য করেছেন যে মমের মধ্যে নেই কাব্যরস, গভীর দর্শন ও কল্পনাবৃত্তি এবং 'Like all materialists he finds no significance in life.' Charles Angofl-এর মত প্রাজ্ঞ সমালোচক *Of Human Bondage*-এ দেখলেন 'ঠাণ্ডা ঔদাস্য' ও গীতময় উচ্ছ্বাসের অভাব। John Brophy *Cakes and Ale*এ একঘেয়ে কথার ছড়াছড়ি দেখেছেন শুধু। Harrison Smith *The Razor's Edge*-এ পেলেন 'ঘৃণিত ঔদ্ধত্য'। *The New Republic* -এ বইটির সমালোচনা করতে গিয়ে Malcolm Cowby বলেছেন, 'Maugham is quite unsuited by temperament to write a religious novel and, as a result, *The Razor's Edge* is the old Maugham cocktail with an ineffectual dash of holy water'. আরো বহু বিরুদ্ধ মতামত উল্লেখ করা যায়। কিন্তু তা অপ্রয়োজনীয় ও অবান্তর হবে। মম তাঁকে লেখা প্রায় সকল চিঠিরই উত্তর দিতেন (তন্মধ্যে ডকটরেটের জন্য থিসিসের বিষয়বস্তু নিয়ে জাপান, জার্মানী, আমেরিকা, ভারতবর্ষ থেকে ছাত্র-ছাত্রীদের কাছ থেকেই বেশি)। শুধু একটি চিঠির কোন সদুত্তর তিনি দিতে পারেননি। ১৯৫৩ সালে ডেভনসায়ার থেকে লেখা একটি পনের বছরের কিশোরীর চিঠিটি ছিল এইরূপ (যার মধ্যে তাঁর সমালোচকদের উত্তর ছিল):

My dear Mr Maugham,

I have read nearly all your books and have liked them, but my daddy says I am only wasting my time because they are only a pot boiler and will be forgotten as soon as you are dead. Are you a pot boiler ?

Yours affectiontely,

Rosemary.

কিন্তু তাঁর লেখার বহু গুণী বিশিষ্ট সমঝদারও আছেন যেমন— Auden, Swinnerton Dreiser, Isherwood, Desmond Macaarthy, Mark Van Doren, Harold Nicolson, Gril Connolly প্রভৃতি। যদিও একথা অনস্বীকার্য যে 'School of New Criticism' যে ভাবে Joyce, proust, Faukner, Kafka Camus, James-কে প্রথম সারিতে বসিয়েছে, তেমনি করেছে মমকে অবহেলা।

মমের ধর্মবিশ্বাস সম্বন্ধে কোন রহস্য নেই। ছোটবেলা থেকেই তিনি নিরীশ্বরবাদী। *Of Humen Bondage*-এর ফিলিপের আধ্যাত্মিক তত্ত্বগুলির প্রতি অবিশ্বাস তাঁর নিজের। সাতাশ বছর বয়সে তাঁর Notebooks-এ মম লেখেন, "I am glad I don't believe in God. When I look at the misery of the world and its bitterness, I think that no belief can be more ignoble." ভারতীয় দর্শন ও সাধুসন্তদের প্রতি শ্রদ্ধা থাকা সত্ত্বেও মম কিন্তু ব্যক্তিগত মোক্ষলাভের সাধনাকে স্বার্থপরতা বলেছেন এবং পরজন্মে তাঁর কোন বিশ্বাস ছিল না। কোনরকম অব্যহারিক আদর্শকে তিনি কোন দিন আমল দেননি। এগুলি তাঁর কাছে ছিল ভ্রমাত্মক ও ক্ষতিকারক আত্মপ্রবঞ্চনা। ইবসেনের নাটকের পাত্র Dr. Relling যেমন বলেছে "Don't use that foreign word 'ideals,' we have a good native word, 'lies'।" শ-এর মত মমও এ বিষয়ে একাত্মীয়।

যখন বৈজ্ঞানিক Huxleyর এক ছোট ছেলে মারা যায় Charles Kingsley সান্ত্বনা দিয়ে এক চিঠিতে লিখলেন অমরত্বে তিনি যেন বিশ্বাস রাখেন। Huxley উত্তরে লিখলেন, "My business is to teach my aspirations to conform to the facts, not to try and make facts harmonise with my aspirations." শোনা যায় Huxley'র এই কথাগুলি মমকে গভীরভাবে প্রভাবিত করে।

কিন্তু পরজন্ম, ঈশ্বর, আদর্শবাদ, ভালবাসা, দারিদ্র্য, ধর্ম (বিশেষ করে ক্রীশ্চান ধর্ম) যুদ্ধ, নিঃস্বার্থপরতা, জীবন যন্ত্রণা নিয়ে রোমান্টিকতার বিরুদ্ধতা করলেও মম শেষ পর্যন্ত আশাবাদীই ছিলেন। আগেই যেমন বলা হয়েছে ফিলিপ কেরী বৃটিশ মিউজিয়ামের সামনে দাঁড়িয়ে হঠাৎ জীবনকে অর্থহীন মনে করলেও জীবনের সঙ্গে সে একটা বোঝাপড়া করে নিয়েছিল। *Of Human Bondage*-এর আরম্ভ যদিও মেঘ ও তুষারে অনুজ্জ্বল ধূসর প্রভাতে : The day broke grey and dull. The clouds hung heavily and there was a rawness in the air that suggested snow. কিন্তু লক্ষণীয় এই উপন্যাসের শেষ ক'টি কথা ভালবাসার উষ্ণ স্পর্শে, খুশির হাসিতে, জীবনের গতি ও সূর্য করোজ্জ্বলে সম্ভাবনাময় : He smiled and took her hand and pressed it….They stood for a moment at the balus trade and looked at Trafalgar Square. Cabs and omnibuses hurried to and fro, and crowds passed, hastening in every direction, and the sun was shining.

মঁপাসা, দোদে, গঁকুর প্রভৃতি ফরাসী লেখকদের প্রভাব মমের রচনায় স্পষ্ট। তার লেখায় একটি আন্তর্জাতিক পরিমণ্ডল দেখি সীমিত ভৌগোলিক পরিবেশের বাইরে—ইটালী, ফ্রান্স, দক্ষিণ উপকূল, আফ্রিকান দ্বীপ, চীন, জাপান ও ভারতবর্ষ। মানুষ ও অরণ্য, আকাশ ও সমুদ্র মিলেমিশে তার জগৎকে করেছে অপরূপ।

আনন্দের কথা, নাট্যকাররূপে মম স্বীকৃতি পেয়েছেন, অনেক সার্থক নাটকের স্রষ্টা তিনি। ১৯০৪ খ্রীস্টাব্দে মমের প্রথম নাটক *A Man of Honour* অভিনীত হয়। ১৯০৮ খ্রীস্টাব্দে এক অভূতপূর্ব ঘটনা, লণ্ডনের মঞ্চে মমের চারখানি নাটকের একই সময় অভিনয়। ১৯৩০ খ্রীস্টাব্দ পর্যন্ত মম অনেক সার্থক নাটকের স্রষ্টা। ১৯১৭ খ্রীস্টাব্দে *Our Betters*—নৈরাশ্যবাদী কৌতুকে উজ্জ্বল।

দুঃসাহসী পরীক্ষা। একটি ছোট গল্প *'Rain'* নামে নাট্যীকৃত হয়েছিল ১৯২১ খ্রীস্টাব্দে। ১৯২২ খ্রীস্টাব্দে *East of Suez* লিখিত হয়। *The Letter* ও *The Constant Wife* (১৯২৭ খ্রীঃ) 'রেস্টোরেশন' যুগের কমেডি অভ ম্যানার্স' ঢঙে লেখা, যাতে প্রেমের প্রয়োজনীয়তাকে প্রশ্ন করা হয়েছে। *The Bread Winner* (১৯৩০), *'The Sacred Flame* (১৯২৯) গুরু বিষয় নিয়ে লেখা 'serious plays'। বাকিগুলি social satire।

মমের সব রচনার মধ্যেই নাটকীয়তা আছে, এ কথা তাঁর সমালোচকরা বলেছেন। যদিও নাট্যাভিনয়ে তিনি স্বভাববাদের পক্ষপাতী হ'লেও, কোন বিশেষ দলের মধ্যে তাঁকে বোধহয় ফেলা যাবে না। এর জন্য তাঁর বহুমুখী প্রতিভাই দায়ী। এ সম্বন্ধে তিনি নিজে বলেছেন, "The foundation of living drama is actuality."।

Our Betters নাটকে মম পদবী-সন্ধানী ধনী মার্কিন ও সম্পদ-সন্ধানী পদবীদার ইংরেজকে শ্লেষাত্মক, সামাজিক ব্যঙ্গনাট্যের মাধ্যমে চিত্রিত করেছেন। সমাজের অভিজাত প্রজাপতি মহিলা কুল ও উচ্চাশী-স্বেচ্ছাচারী ধনীদের আমাদের আমোদের পাত্রপাত্রীরূপে চিত্রিত করেছেন।

তিন অঙ্কের কমেডি *The Circle*-এর (১৯২১) ঘটনা মুখরোচক। লেডী কিটি, যিনি ত্রিশ বছর পূর্বে লর্ড পর্টিয়াস-এর সঙ্গে পালিয়ে গিয়েছিলেন, আবার তাঁর সঙ্গে ফিরে এলেন ইংলণ্ডে। উদ্দেশ্য তাঁর পুত্র আর্নল্ডের সঙ্গে দেখা করা। তাদের গৃহ অবস্থানের সুযোগে লেডী ইলিজাবেথ, আর্নল্ডের স্ত্রী, এডওয়ার্ড লাটনের সঙ্গে পালিয়ে যাবে। অর্থাৎ পারিবারিক ইতিহাস সময় পাল্টে আবার ফিরে আসবে। শেষ দৃশ্যে টেডি ও ইলিজাবেথের সংলাপ মানব মনের হৃদয়াবেগ-সমৃদ্ধ মনস্তত্ত্বের বিচিত্র আল্পনার ছবি :

Teddie—But I wasn't offering you happiness. I don't think

my sort of life tends to happiness. I'm jealous. I'm not a very easy man to get on with. I'm often out of temper and irritable. I should be fed to the teeth with you sometimes, and so would you be with me. I dare say we'd fight like cat and dog—[she turns to face him] and sometimes we'd hate each other. Often you'd be wretched and bored stiff and lonely, and often you'd be frightfully homesick, and you would regret all you'd lost. Stupid women would be rude to you because we'd run away together. And some of them would cut you. I don't offer you peace and quietness. I offer you unrest and anxiety. I don't offer you happiness; I offer you love. Elizabeth [stretching her arms] you hateful creature. I absolutely adore you.

The Constant Wife (১৯২৬) একটি শ্লেষাত্মক কমেডি অভ ম্যানার্স' জাতীয় নাটক। সুন্দরী কনস্টান্স পনের বছর বিবাহিত জীবন যাপন করছেন স্বামী জন মিডল্‌টনের সঙ্গে। মিডল্‌টন লণ্ডনের খ্যাতনামা সার্জন। ব্যক্তিগত জীবনে তিনি বহুচারী। একথা অবশ্য কনস্টান্স জ্ঞাত আছেন যে, তাঁর স্বামী তাঁরই বিশেষ বন্ধু মেরীর সঙ্গে গোপন প্রেমে লিপ্ত। কিন্তু এ কথা তিনি স্বীকার করবেন না বা এ সম্বন্ধে কোন চর্চাকে আমল দেবেন না। বন্ধু বারবারার কাছ থেকে স্বাধীন ব্যবসার অনুরোধও তিনি গ্রহণ করলেন না। যাই হোক, একদিন তাঁর মানসিক বিদ্রোহ প্রচ্ছন্ন ভাবে প্রকাশ পেল যখন তাঁর এক পূর্বতন প্রেমিক বন্ধু বার্নার্ড কার্স'াল, যে প্রাচ্য থেকে পনের বছর পরে ইংলণ্ডে ফিরে এল, তাকে বাড়ীতে স্থান দেওয়াতে। বার্নার্ড কথা দিল কনস্টান্সকে সে শুধু বন্ধুভাবেই তার সঙ্গে মিশবে, প্রেমিক রূপে নয়।

ইতিমধ্যে ব্যভিচারী স্বামী ফিরে এল, আলাপ করল তার স্ত্রীর মহৎ প্রেমিকের সঙ্গে। ওদিকে মেরীর স্বামী মর্টিমার সন্দিগ্ধ হ'য়ে উঠেছে। সন্দেহের কারণ তার বালিশের তলা থেকে পাওয়া জনের সিগারেট কেস। কিন্তু কনস্টান্স তার স্বামীকে বাঁচাবার জন্য মিথ্যা কথা বলবে, যেন সে-ই কেসটা ওখানে ফেলে এসেছে। মর্টিমার অনুতপ্ত হ'য়ে স্ত্রীর জন্য মুক্তোর মালা কিনতে দৌড়বে। কনস্টান্স তখন তার স্বামীকে জানাবে এতদিন সে আসল ব্যাপারটা সবই জানত। জন তার শান্তভাব দেখে আরো ঘাবড়ে গেল। বার্নার্ড এবার কনস্টান্সকে বিয়ের প্রস্তাব করল। কিন্তু কনস্টান্স জানাল যে যতক্ষণ তার স্বামী তার ভরণ পোষণ করবে, ততক্ষণ সে অন্য কারুর দিকে মন দিতে পারছে না। তাছাড়া, দুঃখ করার কিছু নেই, কারণ বিবাহের প্রথম পাঁচ বছর তারা দাম্পত্য জীবন চরম উপভোগ করেছে। তারপর এক নিঃসঙ্গ মুহূর্তে কনস্টান্স বারবারাকে তার ব্যবসায়ে অংশীদার হতে সম্মতি জানাবে। বার্নার্ডের সঙ্গে ছয় সপ্তাহের জন্য এবার সে ঘুরে বেড়াতে মনস্থ করবে। তারপর, বার্নার্ড জাপান চলে গেলে, সে আবার ফিরে আসবে ঘরে, স্বামীর কাছে। জন অগ্নিশর্মা। কিন্তু সে নিজে যে দোষে দোষী সেই দোষের জন্য তার স্ত্রীকে সে দোষারোপ করতে পারে না। কাজেই প্রতীক্ষা ছাড়া উপায় নেই।

Times (May 20, 1937) বলেছে, "Maugham has a story to tell—something both entertaining…true."। আর একজন সমালোচক বলেছেন, "The play is a challenge to double standard of morality".। আমাদের কাছেও শেষ দৃশ্যের শ্লেষটুকু শুধু মনোরঞ্জনই নয়, মনোবেদনারও কারণ। নাট্য নির্মাণ চাতুর্যে মমের কৃতিত্ব এখানেই সুস্পষ্ট।

মোট কথা, বহু প্রশংসিত না হলেও মম সকলকে ভাবিয়ে তুলেছেন। ঘুমন্ত সত্তাকে স্পন্দিত ক'রে, ভুয়ো আদর্শবাদের নির্মোক

খসিয়ে, একটি দার্শনিক প্রশান্তির গভীর উপলব্ধ সত্যের স্বর্গসোপানে আমাদের চিন্তা, কল্পনা, অনুভূতি ও অন্তর্জীবনকে তিনি উন্নীত করেছেন। এটাই তাঁর শিল্পীজীবনের মহৎ দান। তিনি যেমন বলেছেন, "Art, unless it leads to right action, is no more than the opium of Intelligentsia."

একানব্বই বছর পরে মমের অনস্বীকার্য উপস্থিতি পৃথিবী থেকে সরে গেল। কিন্তু তাব সৃষ্টি রেখে গেল জীবনে পূর্ণ থেকে পূর্ণতর হবার অনন্ত আশ্বাস, সমাপ্তিহীন সংকল্পের নির্ভীক ঘোষণা।

শেকভ, গোর্কী, স্টানিস্লাভস্কি ও রুশী নাট্য-জগৎ

রুশী সাহিত্যের অন্যান্য শাখার মত নাট্য শাখাও গৌরবে ভাস্বর। আরম্ভে বলা যায়, ঊনবিংশ শতাব্দীর তুর্গেনিভ, ডস্টয়েভস্কি ও টলস্টয় উপন্যাসকার রূপেই বিশ্ববন্দিত হয়েছেন। কিন্তু রাশিয়ার নাট্য সাহিত্যের ইতিহাসেও এঁদের দান অবহেলার নয়। ইভান সার্গেই তুর্গেনিভ (১৮১৮-১৮৪৩) বারো কি তেরটি নাটক লিখেছেন, তন্মধ্যে 'এ মান্থ ইন দ্য কান্ট্রি' ও 'দ্য লেডী ফ্রম দ্য প্রভিন্সেস' উল্লেখ্য। তাঁর 'ফাদার এ্যাণ্ড সন্স' নাট্যীকৃত হ'য়েছে 'ইউজিন বাজারভ' নামে। ফেদার মিকেলভিচ ডস্টয়েভস্কি (১৮২১ ১৮৮১) মৃত্যু দণ্ডে দণ্ডিত হয়ে জেলখানায় বসে অস্বাভাবিক মানসিকতার মধ্যে যে নাটক লেখেন তার সম্বন্ধে তিনি বলেছেন, 'I jokingly began a comedy"। এই নাটকে স্টানিস্লাভস্কি কর্নেল বোস্তানভ-এর ভূমিকায় অবতীর্ণ হন। নাটকটির একটি নাম 'দ্য ভিলেজ অভ ষ্টিপানচিকোভো" (১৮৫৯)। তাঁর বিখ্যাত উপন্যাসগুলি 'ক্রাইম এ্যাণ্ড পানিসমেন্ট', 'দ্য ইডিয়ট' ও 'দ্য পজেজড'—বিভিন্ন নামে নাট্যীকৃত হ'য়ে শুধু বিপ্লবোত্তর রাশিয়ায় নয়, পৃথিবীর অন্যান্য দেশেও অভিনীত হ'য়েছে। তাঁর আর একটি অসমাপ্ত উপন্যাস 'দ্য ব্রাদার্স কারামাজভ'-এর নাট্যরূপ 'প্যারী', কপ্যু কৃত, নিউয়র্কে সাফল্যের সঙ্গে অভিনীত হয়। মস্কো আর্ট থিয়েটারও এগুলির সার্থক অভিনয় করে।

মস্কো আর্ট থিয়েটর লিও নিকলেভিচ টলস্টয়-এর (১৮২৮-১৯১০) 'রেসারেক্সন'-এরও সফল নাট্যরূপান্তর ক'রে অভিনয় করেছে। আশ্চর্য লাগে 'এ্যানা কারেনিনা' ও 'ওআর এ্যাণ্ড পীস' মাত্র যথাক্রমে ১৯৩৭ ও ১৯৪১ এ সফল নাট্যরূপান্তরে মঞ্চস্থ হয়। পরে টলস্টয়ের অন্যান্য গল্পেরও মঞ্চাভিনয় হয়। ষাট বছর বয়সে অবশ্য টলস্টয়

নাট্যকারের ভূমিকায় অবতীর্ণ হ'য়েছিলেন। এ সম্বন্ধে তিনি নিজে বলেছেন সাহিত্যে তাঁর দুটি শিল্পীরূপ—একটি চিত্র শিল্পীরূপে, আর একটি ভাস্কররূপে। 'দ্য পাওয়ার অভ ডার্কনেস' নাটকটি বার্নার্ড শকে এতই মুগ্ধ করে যে তিনি টলস্টয়কে একটি চিঠিতে শেষ দৃশ্য সম্বন্ধে লিখেছিলেন, "I remember nothing in the whole range of drama that fascinated me more."। আর্তয়ার থিয়েটর লিব্র্ দ্বারা প্যারীতে নাটকটি অভিনীত হলো ১৮৮৮ খ্রীস্টাব্দে। ফরাসী স্বভাববাদী জোলা রঙ্গালয়ে নাকি চিৎকার ক'রে বলে উঠেছিলেন, "Do not strike out a single scene or a single word!" রুশী কৃষকদের দুর্দশার নগ্নছবি, তাই আশ্চর্য নয়, জারের সেন্সার নাটকটির অভিনয় নিষিদ্ধ করে।

'দ্য ফ্রুটস অভ কালচার' কে শ' বলেছেন, "The first of the 'Heartbreak Houses' and the most blighting."। 'দ্য ফার্স্ট ডিস্টিলার' (মদ্যপানের বিরুদ্ধে) ও 'দ্য লিভিং কর্প্স্' আরো দুটি অভিনন্দিত নাটক। তাঁর শেষ নাটক, মৃত্যুর পূর্বে লেখা, অসমাপ্ত "দ্য লাইট সাইনেথ ইন ডার্কনেস"। পঞ্চম অঙ্ক কখনো লেখা হয়নি, তবে উপসংহার সম্বন্ধে কিছু ধারণা পাওয়া যায় তার কিছু খুচরো ডায়েরি লেখাতে। শেষাংশটি ভয়ঙ্কর: রাজকুমারী নিকলাসকে গুলি ক'রে হত্যা করবে, কারণ তার ধর্মশিক্ষা তার ছেলের জীবনকে ধ্বংস করেছে। শ' বলেছেন, 'Tolstoi's masterpiece is his *The Light Shines in Darkness*···The light still shone in the darkness, though the darkness comprehended it not"। বলা বাহুল্য, শ'য়ের শেষের কথাগুলি বাইবেল থেকে উদ্ধৃতি। একথা স্পষ্ট যে, ডস্টয়েভস্কির গভীর মনোবিশ্লেষণ ও টলস্টয়ের সমাজতত্ত্ব ভবিষ্যৎ রাশিয়ান নাটকের ভিত্তিকে সুদৃঢ় করেছে।

উনবিংশ শতাব্দীর শেষ পর্বে, ১৮৯৮ খ্রীস্টাব্দে, 'দ্য মস্কো আর্ট

থিয়েটর' যখন সুরু হ'ল, তখন থেকেই এক শিল্প ঐশ্বর্যমণ্ডিত শৈলী নতুন প্রেরণায় উদ্দীপ্ত হ'য়ে উঠল। এল শেকভের নাটক। গোর্কীর "লোয়ার ডেপ্‌থ্‌স্"। ১৮৯৭ খ্রীস্টাব্দের ২১শে জুন মস্কোর স্লেভিক বাজারে আঠারো ঘণ্টা ধ'রে প্রথম আলাপ হ'য়েছিল দুজন রাশিয়ান নাট্যবিশারদের মধ্যে—একজন সার্গেই স্টানিস্লাভ্স্কি, অপরজন নেমিরোভিচ্-ডানচেনকো। এই আলাপই মস্কো আর্ট থিয়েটরকে বিংশ শতাব্দীর অন্যতম শ্রেষ্ঠ রঙ্গভূমিরূপে পরিগণিত করতে সাহায্য করেছিল। তাঁদের এই আলাপ সম্বন্ধে যে নোট রাখা হয় তার একস্থানে লেখা আছে, "The artistic veto belongs to Stanislavski, the literary veto belongs to Nemirovich-Danchenko"। ডানচেনকো গোর্কী ও শেকভ-এর প্রতিভাকে নাট্যকাররূপে প্রথম স্বীকৃতি দেন।

এণ্টন পাভলভিচ শেকভ (১৮৬০-১৯০৪) মোট আঠারোটি নাটক লেখেন। তাঁর ভাই লিখেছেন, খুব ছোটবেলা থেকেই বাড়ীতে অভিনীত নাটকে শেকভ অভিনয় চর্চা আরম্ভ করেন, ছোট বেলায় বড়দের নাটক দেখার জন্য বাড়া পালিয়ে ভাল আসনের লোভে থিয়েটরে গিয়ে হুড়োহুড়ি করতেন এবং স্কুলের নিচু ক্লাশে পড়ার সময়ই বড়দের জন্য গুরু বিষয় নিয়ে নাটক লিখেছেন। উনিশ বছর বয়সে মেডিক্যাল স্কুলে পড়ার সময় একটি প্রহসনে যে সব সম্পাদকরা নতুন লেখকদের লেখা ছাপেননা তাদের ব্যঙ্গ করেছেন। চিকিৎসাবিদ্যা তাঁর সাহিত্যিক জীবনে কি সুফল দিয়েছে প্রশ্ন করায় তিনি উত্তরে বলেছিলেন, "ডাক্তারী পড়ে আমি মানুষের আত্মার রোগ আরো সহজে ধরতে পারি।" শেকভের সব নাটকের সংক্ষিপ্ত আলোচনা দুঃসাধ্য কাজ। এখানে শুধু তাঁর শেষের তিনটি বহু-আলোচিত জনপ্রিয় নাটক সম্বন্ধে কয়েকটি মন্তব্য করা সম্ভব হবে। শেষ পর্বের এই তিনটি নাটকের সঙ্গে শেকভের পূর্বলিখিত অন্যান্য নাটকের প্রভেদ শুধু আঙ্গিকে নয়,

জীবন বোধের বিবর্তনেও। পূর্ব লিখিত পূর্ণাঙ্গ নাটকে আছে অসহায় নৈরাশ্যের অন্ধকার, আশার ক্ষীণ আলোকও কোথাও নেই। 'আঙ্কল্ ভান্যা' নাটকে এই প্রথম আভাসিত হ'ল অন্য জগতের অল্প একটু আশার ইঙ্গিত, সুখের, শান্তির। কিন্তু সেই সুখ সেই শান্তি মৃত্যুর ওপারে। অন্য দুটি নাটক-'দ্য থ্রি সিস্টার্স' ও 'চেরি অর্চার্ড'-এ এই পার্থিব জীবনেই সুন্দরতর জীবনের সম্ভাবনার ঝলকানি শেকভ ভক্তদের উদ্দীপ্ত করতে পেরেছে। শেষ পর্বের এই নাটকগুলি সম্পর্কে স্টানিস্লাভ্‌স্‌কি বলেছেন,

"The men and women of Chekhov no longer bathe in their own sorrow. They, like Chekhov himself, seek joy, laughter and courage. They want to live and not to die. They are active and surge to overcome the hard and unbearable impasses into which life has pushed them…"।

বিশ্ব নাট্য সাহিত্যের ইতিহাসে 'আঙ্কল্ ভান্যা'র নায়ক এক বিতর্কিত চরিত্র। বহিরেখায় মানুষটি গম্ভীর, ভারিক্ক। তার দাড়িটিও তার বাহ্যিক অবয়বকে গাম্ভীর্য দিয়েছে। অন্তরে অন্তরে মানুষটি কৈশোরিক সারল্যে প্রায় নির্বোধের মত। অনেক সময় সে এমন কাজ ক'রে ফেলে, এমন কথা বলে যে তাকে খুবই হাস্যাস্পদ মনে হয়। জীবনে ভান্যা সরল বিশ্বাসে এমন সব ভুল করেছে, যা কোন পরিণত বুদ্ধি মানুষের কাছে আশা করা যায় না। অথচ ভান্যার মর্যাদাবোধ যে কোন মূল্যে বজায় রাখতে হবে। এক চতুর নিকট আত্মীয় তাকে আর্থিক দিক দিয়ে ভয়ঙ্কর ভাবে ঠকিয়েছে; ডোটার্ডের দ্বিতীয় পক্ষের স্ত্রীর প্রতি তার নিষ্ফল দ্বিধাগ্রস্ত প্রেম, তবু বাইরে থাকবে তার মর্যাদার ব্যক্তিত্ব। নিজের বাড়ীতেও তার সম্মান নেই, সেখানে সবাই তাকে একটি সৎ মানুষ বিশেষ বলে মনে করে। মনে পড়ে ডন কুইসট চরিত্র। তবে এখানে কারুণ্যই প্রধান রস। এই নির্বন্ধু জগতে একমাত্র সান্ত্বনা সোনিয়া। সে

পরামর্শ দেয় জীবনে তার করণীয় কাজটুকু ভালভাবে ক'রে যেতে সৎ ও সুন্দর পথে। শেষ দৃশ্যে সবাই যখন চলে গেছে, নেপথ্যে যখন গীটারের কোমল মূর্ছনা ক্রন্দিত, তখন শোনা যাবে সোনিয়ার গলা :

"We must go on living....we shall work for others ......and when our time comes we shall die without murmurs ...I have faith, uncle....we shall see all heaven lit with radiance...we shall rest !" এই নাটকটি সম্পর্কে শেকভ বলেছেন, "The whole meaning and drama of man is in internal and not in external phenomena."।

'থ্রি সিস্টার্স' নাটকের তিনটি নায়িকা শেকভের ভাষায় each, separate entity"। প্লট অতি জটিল : তিনটি মেয়েই মস্কো যাবার জন্য উন্মুখ। ওল্গা কখনো বিবাহ করবে না। মাশা'র বিবাহ সুখের হয়নি। ইরিনা একটি দ্বন্দ্বযুদ্ধের পরিণতি হিসাবে বিবাহে প্রতারিত। তাদের ভাই আন্দ্রের সঙ্গে বিবাহ হ'য়েছে এক দুশ্চরিত্রা ঝগড়াটে স্ত্রীলোকের সঙ্গে। এই পরিপ্রেক্ষিতে আরো দুটি বিপ্লবী চরিত্র দৃশ্যমান। একজন কর্মবীর, বর্বর সোলিয়নি, অপরজন ডাক্তার চেবুটিকিন, নীরব ব্যক্তিত্ব। মেয়েদের মাকে সে ভালবাসত, সে ভালবাসার প্রতিদান পাওয়া যায় নি। এখন সে সুরাসক্ত, সকল সংস্কারের বাইরে। তাই সকলকেই দেখা যায় নিঃসঙ্গ, ব্যর্থ, ক্রন্দনরত বিচ্ছিন্ন আত্মারূপে। এই আঁধারে কোন মুক্তির আলো যে একেবারে দেখা যায় না তা নয়। মাশা'র স্বামী নীরস, কল্পনাবর্জিত মানব-জন্তু বিশেষ হ'লেও তার প্রেমিক লেঃ কর্ণেল ভেসিলিন দুর্লভ জগতের স্বপ্নের দূত, ভবিষ্যতের উজ্জ্বল সম্ভাবনায় সে কল্পনা মুখর। সে একস্থানে বলছে, "The time is at hand, and avalanche is in motion, a mighty clearing storm is coming........"। সে বলেছিল পঁচিশ বছরেই সমাজ বদলে যাবে। কিন্তু ষোল বছর পরেই এসে

পৌঁছেছিল বিপ্লবের ঝড়। ১৯১৭ খ্রীষ্টাব্দে ছোট মেয়ে ইরিনা বলছে, "A time will come when everyone will know what all this suffering is for……"। দ্বিতীয়া কন্যাও বলবে; ……We are left alone to begin our life over again. We must live!" শেষে দেখি বড় বোন ওল্গা গভীর মমতায় দুটি ছোট বোনের গলা জড়িয়ে বলবে: "Our sufferings will pass into joy for those who will live after us· ··· Oh, dear sisters, our life is not ended yet. We shall live!· ··· We shall know what we are living for, what we are suffering for. If we only knew—if we only knew!" নাটকটিকে যন্ত্রণাদায়ক ট্র্যাজিডি বলা ভুল হবে। এটি একটি মানব মহিমায় উজ্জ্বল বেদনাময় কমেডি। এই নাটকের মঞ্চাভিনয় যোগ্যতা সম্বন্ধে প্রখ্যাত অভিনেতা —নাট্যকার পিটার উসটিনভ সন্দেহ প্রকাশ করেছেন। তিনি বলেছেন দলগত অভিনয় ও শেকভ হাতে হাত মিলিয়ে চলতে পারে না। তিনি বলেছেন, বিশেষ ক'রে 'দ্য থ্রি সিস্টার্স' সম্বন্ধে: "The characters are all soloists who occasionally interrupt each other's monologues but never listen to what anyone else is saying They are deaf and blind to the world outside them—which is why they are funny and also why they are appalling." তাই 'দ্য থ্রি সিস্টার্স' ট্র্যাজিডির অসবর্ণ আত্মীয়। শুধুই এক বেদনাদায়ক কমেডি।

'দ্য চেরি অর্চার্ড' নাটকের জন্ম শেকভের রোগ-কাতর শরীর ও লেখক ভাগ্যের দুর্ভাগ্যবোধের মানসিক অব্যবস্থিতচিত্ততায়। তিনি নিজে চিকিৎসক ছিলেন, তাই আসন্ন মৃত্যুর ছায়ায় বসে তিনি নিজের অজ্ঞাতেই বোধহয় তাঁর শ্রেষ্ঠ নাটকটি গভীর যন্ত্রণার মধ্যে, ধীরে ধীরে শেষ করেন। প্রধান চরিত্র মাদাম রানেভ্‌স্কি ও তার নিষ্কর্মা ভাই গায়েভ অভিজাত সমাজের প্রতিভূ। 'চেরি

অর্চার্ড' থেকে যে আয় হয় তার প্রায় সবটুকুই তারা বিলাস ও স্ফুর্তির জন্য ব্যয় ক'রে ফেলে। তারা ক্রমশঃ ধ্বংসের দিকে এগিয়ে যাচ্ছে। কিন্তু তবুও তারা তাদের জমিদারীর সম্পত্তিকে কোন সর্তেই গ্রীষ্মকালীন কলোনীতে পরিণত করবে না। ব্যবসায়ী লোপাহিন তাদের জমিদারীকে বাঁচাবার চেষ্টা ক'রে মাদাম দ্বারা ঘৃণিত হ'য়েছে। মাদামের শূণ্যগর্ভ আভিজাত্যের বাধাই তাকে সাধারণ ব্যবসায়ে সৎভাবে টাকা খাটানোর পথে এগুতে দিচ্ছে না। তার প্রিয় চেরি অর্চার্ডকে সে যেকোন মূল্যে আঁকড়ে ধরে থাকবে। এই অপ্রয়োজনীয় সুন্দর বিলাস-জগৎ ক্ষয়িষ্ণু অভিজাত শ্রেণীর সার্বিক অবক্ষয়ের প্রতীক। কালের প্রতিহিংসার আগুণে চেরি অর্চার্ড একদিন হস্তান্তরিত হ'ল, নীলামে, অতীতের কৃতদাস বর্তমান ব্যবসায়ী লোপাহিনের হাতে। ধ্বংস হল আভিজাত্য, বিলাসের গজদন্তমিনার, তার বাসিন্দারা। তালাবদ্ধ অবস্থায় মৃত্যুর প্রতীক্ষায় পড়ে রইল অতি বৃদ্ধ বাটলার ফিরস্। চলে যাবার সময় কেউ তাকে মনে রাখল না। এই প্রাচীন প্রাসাদটি কিছুদিন পরেই যখন ভেঙে ফেলা হবে তখন অনেক অকেজো প্রাচীন সম্পদের সঙ্গে ফিরস্-এর হাড় ক'খানাও পাওয়া যাবে। সেও কি decadent সমাজের শেষ প্রতিনিধি? শেকভ এই দ্রুত অপস্রয়মান প্রয়োজনহীন ধনিক শ্রেণী কুক্ষিগত জগতের সৌন্দর্যের মৃত্যুতে দুঃখ প্রকাশ করলেও, এ কথা তিনি মেনে নিয়েছেন যে এ পরিবর্তন অবশ্যম্ভাবী, বৃহত্তর স্বার্থের জন্য অবধারিত। অমোঘ কালচক্রের অপ্রতিরোধ্য যুগান্তরকে তিনি অভিনন্দন জানিয়েছেন। তিনি নিজে নাটকটিকে সঠিক ব্যাখ্যা করতে পারেন নি: "...not a tragedy, but a comedy, even in part a farce." আসলে নাটকে ট্র্যাজিক রস ও কমেডির সুখ-সঙ্কেত দুইই আছে। 'চেরি অর্চার্ডে'র সৌন্দর্য-লুপ্তির বেদনা ও নতুন যুগের মঙ্গল রাজ্যের উদ্বোধনের শঙ্খধ্বনি মঞ্চ পরিবেশকে অপূর্ব ব্যঞ্জনায় রস সমৃদ্ধ

করবে। একদিকে মাদামের কাতর বিলাপ, "The heavenly angels have never left you. All white ! My sweet beautiful Cherry Orchard! My life, my youth, my happiness, good bye ! good-bye !" অপরদিকে তরুণ টফিমভের সতর্কবাণী : "Your orchard is a terrible thing……the old cherry trees seem to be dreaming of centuries gone by and to be tortured by fearful visions… …from every cherry in the orchard, from every leaf, from every trunk there are human creatures looking at you. You can hear their voices……". সে আরো বলবে, "All Russia is our orchard. The earth is great and beautiful—there are many beautiful places in it.…Humanity is advancing toward the highest truth, the highest happiness……." তারপর, গীটারের বিষণ্ণ ঝংকারের নেপথ্য রোমান্টিকতায় আচ্ছন্ন, চন্দ্রালোকে প্রেম-মুগ্ধা কিশোরী মাদাম রানেভস্কির কন্যা সপ্তদশী আনেয়ার দিকে চেয়ে ট্রফিমভ্ বলবে, "Forward ! …….I have a foreboding of happiness. Any a……..I shall get there or I shall show others the way to get there".

শেকভের চুয়াল্লিশ বছর পূর্তি ও তাঁর সাহিত্যিক জীবনের সিলভার জুবিলী উৎসব দুটিই শেষবারের মত যখন পালন করা হচ্ছিল তখন রোগ যন্ত্রণায় কাতর শেকভ 'দ্য চেরি অর্চার্ডে'র প্রথম অভিনয় মস্কো আর্ট থিয়েটরে দেখতে না গিয়ে পারলেন না। অভিনয় শেষে অভিনন্দন ও পুষ্প বৃষ্টির মুখরতায় তাঁর মৃত্যুবহ কাশির শব্দটি কেউ শুনতে পেল না, মঞ্চের ডানদিকে উইংস-এর পাশে পৃথিবীর অন্যতম শ্রেষ্ঠ মানব-দরদীর রক্তহীন শীর্ণ মুখটি ক্ষণিকের জন্য প্রদীপ্ত হ'ল। সে দীপ্তি কি নতুন যুগের সুখ-স্বর্গের বিদ্যুৎ চমকের প্রতিফলন ?

সোভিয়েট নাট্যশিল্পে মানব দরদী আর এক মহৎ শিল্পীর ভূমিকা তুচ্ছ নয়। স্টানিস্লাভ্স্কি বলেছেন, একদিন সন্ধ্যায় বারান্দায় বসে, অন্ধকারে ক্রিমিয়ার ঝিলের ছলছলানি শুনতে শুনতে গোর্কী (১৮৬৮-১৯৩৬) তাঁকে বলেছিলেন, তাঁর মনে সর্বহারা নিষ্পেষিত মানুষের এক কাহিনী নাট্যরূপান্তর প্রতীক্ষায় অস্থির হচ্ছে। শেকভ এই কথা শুনে উত্তেজিতভাবে লিখলেন, "Write ! Write ! Write !" গোর্কী লিখলেন দু বছরে দুটি নাটক—'লোয়ার ডেপথ্স্' ও 'দ্য স্মাগ সিটিজেন।' একটিতে বস্তি জীবনের নোংরা, নারকীয় ছবি, অপরটিতে মধ্যবিত্ত জীবনের এক ঘেঁয়ে, নিস্তেজ, নিষ্কর্মা আলস্য; দুটি জীবনের বিরুদ্ধেই বিদ্রোহ ঘোষণা করলেন ম্যাক্সিম গোর্কী। মস্কো আর্ট থিয়েটারে প্রথমে অভিনীত হয় 'দ্য স্মাগ সিটিজেন', পরে 'লোয়ার ডেপথ্স্।' দুটি নাটক সম্বন্ধেই নানা বিপদের সম্ভাবনা ছিল। তাই দ্বিতীয় নাটকের মহড়ার সময় অশ্বারোহী পুলিশ থিয়েটর পাড়াটি সংরক্ষিত ক'রে রেখেছিল। জারের সেন্সর বোর্ডের সভ্যরা তৎকালীন সামাজিক অবস্থার বিরুদ্ধে বিদ্রুপাত্মক সমালোচনা নাটক থেকে বাদ দিতে বলেন।

গোর্কীর 'লোয়ার ডেপথ্স্' মস্কো আর্ট থিয়েটারে অভিনীত নাটক গুলির মধ্যে সবচেয়ে চাঞ্চল্য সৃষ্টিকারী নাটকরূপে নাট্য সাহিত্যের ইতিহাসে চিহ্নিত হ'য়ে আছে। একটি ভয়ঙ্কর বিস্ফোরক পদার্থের মত, বজ্রপাতের সশব্দ ঝলকানিতে চারিদিকের অন্ধকার আচম্বিতে আলোকিত হয়ে উঠল। সেই আলোয় সকলে স্তম্ভিত হ'য়ে দেখল, এতদিনের চেনা তথাকথিত সুন্দর, সমৃদ্ধ, সুসংস্কৃত সমাজই সব কিছু নয়, এর আড়ালে আছে এক পূতিগন্ধময় অন্ধকার পাতাল, সেখানে আছে মানুষ নামে পরিচিত এক ধরণের জীব, যারা ভাষায়, চিন্তায়, কাজে, জীবনধারণে শুধু দীনহীনই নয়, তারা অশ্লীল, পাশবিক। যাকে আমরা শিক্ষা, সভ্যতা, সংস্কৃতির আলো বলি তা

তারা পায়নি। তারা জানেনা উন্নততর জীবনযাপন কি। অসহায় নৈরাশ্য, অসহ দারিদ্র্য, বন্ধ্যা ভবিষ্যৎ, এই সব মানুষদের কি পঙ্কিল অনীহায় ডুবিয়ে রেখেছে তারই জীবন্ত নাটকীয় বাস্তবতা। সুরা, নারী, কলহ, গালাগালি এগুলিই তাদের জীবনে একমাত্র অবলম্বন। যদিও বৃহত্তর অর্থে এর কোনটার জন্যেই তারা দায়ী নয়।

শোনা যায় গোর্কী যখন মহড়ার দিন নাটকটি পরিচালক-মণ্ডলীর সামনে প্রথম পাঠ করেন, তখন, বিশেষ ক'রে লুকা যখন মৃত্যু-পথযাত্রী বৃদ্ধা এ্যানাকে সান্ত্বনা দিচ্ছে, গোর্কীকে কয়েকবার আঙ্গুল দিয়ে লুকিয়ে চোখের জল মুছতে দেখা গেছে। গোর্কী অভিনেতা-অভিনেত্রীদের মস্কো শহরের খিত্রোভ বাজারের সেই সব নীচের মহলের নরক দেখাতে নিয়ে যান, যেখানে স্টানিস্লাভস্কির বর্ণনানুসারে, কাঠের তক্তার ওপর সারি সারি ক্লান্ত, খিন্ন জীবিত শবের মেলা। গোর্কী যখন তাঁদের জানালেন যে তারাই হবে তাঁর নাটকের পাত্র-পাত্রী তখন অনেককে কেঁদে ফেলতে দেখা যায়। ঠিক হ'ল শেকভের স্ত্রী বারাঙ্গনা নাস্ত্যার ভূমিকায় অভিনয় করবেন; গোর্কী একজন পথচারীকে এনে মহিলার সঙ্গে কিছুক্ষণ রাত্রিবাসের প্রস্তাব করেছিলেন যাতে মাদাম শেকভ এইসব শ্রেণীর মানুষের নিঃস্ব আত্মার সঙ্গে বাস্তব পরিচয় করতে পারেন। জানিনা, আর কোন সত্য-সন্ধানী দরদী শিল্পী তাঁর শিল্প-জগতের পাত্র-পাত্রীর সঙ্গে এতটা একাত্ম হ'তে পেরেছেন কিনা।

যথারীতি সেন্সর কর্তৃপক্ষ শিল্পীর কণ্ঠরোধ করার চেষ্টা করলেন। পেপেলের প্রশ্ন, ঈশ্বর আছেন কিনা। লুকার উত্তর: 'বিশ্বাস করলে আছেন। অবিশ্বাস করলে নেই।' মৃত্যুর মুখে এ্যানা যখন লুকাকে জিজ্ঞাসা করবে, মৃত্যুর ওপারের জগৎটা কি, লুকার উত্তর: 'কিছুই না'। কিন্তু লুকার উত্তরগুলি নাটক থেকে বাদ দিতে বাধ্য করা হ'লো। যাইহোক, কাহিনীর সারাৎসার মোটামুটি এই রকম: চোরাই মালের ব্যবসায়ী কসটিলায়ক মাটির তলায় 'সেলার'-এ

(ভাঁড়ার ঘরের মত ছোট ছোট কোঠা) বাস করার জন্য সমাজ-বিতাড়িত একদল মানুষের কাছ থেকে ভাড়া নেয়। তার স্ত্রী ভাসিলিসাও পরপুরুষ লোভী। তাদের সঙ্গে বাস করে ভাসিলার বোন নাটাসা। এখানে আছে ব্যারণ, যার বংশ পরিচয় জানা যায় না। নাস্ত্যা নাম্নী রোমান্স-পিয়াসী এক ভবঘুরে মেয়ে ব্যারণের দেখাশোনা করে। এর জন্য অবশ্য তাকে অনেক গঞ্জনা সহ্য করতে হয়। বিষণ্ণ-মুখ সাটিন নামে এক অভিনেতাও আছে এখানে, অতিরিক্ত মদ খেয়ে যার ফুসফুস দুটি নষ্ট হ'য়ে গেছে। আরো যারা এই পাতাল গুহায় বাস করে তারা হ'ল খসন্যা, চতুর পিঠে বিক্রেতা, বেকার তালাচাবি মেরামতকারী ক্লেশচ্ ও তার মৃত্যু-পথযাত্রিনী স্ত্রী এ্যানা, ভাস্কা পেপেল নামে তরুণ চোর ও এই ধরণের আরো কত চরিত্র। এই শ্বাসরোধকারী নরকের পঙ্কিল অন্ধকারে দেবদূতের মত এসে পৌছল লুকা নামে এক তীর্থযাত্রী, দয়ার বানী তার মুখে। আর একটি আরোগ্য মন্ত্র তার মুখে, মিথ্যা সান্ত্বনা, অসম্ভবের আশা। এই দুর্দশার কারণ যে কোন রাজনৈতিক মতবাদ, মনস্তাত্ত্বিক জটিলতা অথবা সামাজিক কোন অব্যবস্থা হ'তে পারে একথা সে কখনো ভেবে দেখেনি। কিন্তু সে জানে সব মানুষই একই শ্রেণীভুক্ত—সৎ, অসৎ সব। তার এই ধারণার প্রমাণও সে পায় যখন দেখে এই পাতাল গুহার বাসিন্দাদের সকলেরই কঠিন চামড়ার আড়ালে ভালবাসা, স্নেহ, যত্ন, সহানুভূতি-বুভুক্ষু এক মনোজগৎ আছে, সেখানে স্বপ্নের গোপন আনাগোনা, ভালভাবে বাঁচার এক প্রচ্ছন্ন কামনা অসহায় বেদনায় অস্থির। অশুভের উৎস সন্ধান তার অজ্ঞাতেই তার সামনে ফুঠে ওঠে: 'সকলেই দেখি কর্তা হ'তে চায় আর সকলেই দেখি সকলকে শাসিয়ে বেড়াচ্ছে। তবুওতো জীবনে কোন শৃঙ্খলা নেই, নেই কোন পরিচ্ছন্নতা।' এদের দুর্দশা দূর করার জন্য তার হাতে দুটি উপায়—দয়া, মায়া, স্নেহ, ভালবাসা ও মানবিকতার যাদু স্পর্শে এদেরও মনে

এই গুণগুলি জাগিয়ে তোলা। আর জীবন সম্বন্ধে চরম নৈরাশ্যে আক্রান্ত বেপরোয়া মানুষগুলির মনে দুরাশার এক মায়াজগৎ সৃষ্টি করা।[১] জীবনের প্রতি মুহূর্তে অসুখী, অভুক্ত, ভীত মরণোন্মুখ এ্যানার সামনে লুকা তুলে ধরে অন্য এক জগতের ছবি—ভালবাসা ও প্রাচুর্যে সমৃদ্ধ। ফুসফুস রোগে আক্রান্ত সাটিনকে সে বলে নেশাখোরদের জন্য কোথাও এক চিকিৎসালয় আছে, সেখানে ভর্তি হ'লেই সে সেরে উঠবে। পেপেল জানায় তার বাবার সারা জীবন জেলখানায় কেটেছিল। পৈত্রিক সূত্রেই সে চৌর্যবৃত্তি পেয়েছে। এমন কি ছোটবেলাতেও তাকে লোকে 'চোর' বলে ডাকত। লুকা পেপেলকে পরামর্শ দেবে যে সে যেন ভাসিলিসার প্রতি অবৈধ মোহ থেকে মুক্ত হয় ও তার বোন নাটাসাকে বিয়ে করে। একটা ভাল চাকরীর আশাও তার মনে সঞ্চার করা হয়। লুকার কথা শুনতে শুনতে সে ভাবে, "A woman must have a soul. We men are beasts—we must be taught."। ভাসিলিসা কিন্তু পেপেলের প্রতিশ্রুতি ভঙ্গের বেদনায় ক্রুদ্ধ হ'য়ে উঠল। পেপেল তাকে তার দুষ্ট স্বামী ও পঙ্কিল জীবন থেকে মুক্তি দিতে অক্ষম, বরং সে নাটাসাকে নিয়ে অন্য কোথায় চলে যেতে চায়। এটাই তার ক্ষোভের কারণ। এক প্রচণ্ড ঝগড়ায় কসটিলিয়ফ নিহত হ'ল। নাটাসাকে বাঁচাতে গিয়ে পেপেল হত্যার ষড়যন্ত্রে অভিযুক্ত হ'ল। আশাভঙ্গের বেদনা সহ্য করতে না পেরে অভিনেতা আত্মহত্যা করবে। সাটিন পরস্পরকে ভালবাসা ও করুণার সার্থকতা সম্বন্ধে আগেই সন্দিহান ছিল, এখন নিশ্চিত হ'ল। লুকার দর্শন, আরোগ্য মন্ত্র, মানবিকতা ব্যর্থ হ'ল। তৃতীয় অঙ্কের হত্যার পর আর তাকে খুঁজে পাওয়া গেল না সেই নরকে। তার গমন গোর্কীর নৈরাশ্যবাদের প্রতীক অথবা পৃথিবীর সংশোধন এক

১। ইবসেনের 'দ্য ওয়াইল্ড ডাক' নাটকের ডঃ রেলিং-এর চিকিৎসাপত্র স্মরণীয়: 'Average man can not live without life-illusions.'

অসম্ভবের সাধনা ? সে কি আবার কোন সুন্দর জগতের সন্ধানে 'পালিয়ে গেল' ? এই রহস্যময় পলায়ন বহু-বিতর্কিত বিষয়। কিন্তু নীচের মহলের গতানুগতিক ঘোলা জলের নিস্তরঙ্গতায় ঝড়ের দোলা লেগেছে। লুকা'র মন্ত্র ব্যর্থ হয়নি। তালা-চাবিওলার কথায় তারই প্রতিধ্বনি : The weakling and the one who is a parasite through his very weakness—they both need lies—lies are their support, their shield, their armour ! But the man who is strong, who is free and does not have to suck his neighbour's blood—he needs no lies ! ·Truth is the religion of the free man· ·each individual thinks that he is living for his own self, but in reality he lives for something better···।

শেষ দৃশ্যের সেই স্বল্পালোকে সকলে জড়ো হ'য়েছে মাটির তলার সেই ধূসর ছায়ায়। কে যেন রেমব্রান্ট-এর কোন ছবির সঙ্গে এই দৃশ্যের তুলনা করেছেন। এই অন্ধকার থেকে ভেসে আসে সাটিন-এর ভূমিকায় স্টানিস্লাভ্স্কির কণ্ঠস্বর (মস্কো আর্ট থিয়েটরে প্রথম অভিনয় রজনীতে)। সে লুকার অবর্তমানে তার নিঃসঙ্গ বিরোধী মুখপাত্র, যে বলবে মিথ্যা স্তোক বাক্য দুর্বলের চিকিৎসা মাত্র,[২] মনোবলে বলীয়ান মানুষ, স্বাধীন, স্বয়ংনির্ভর, কখনো মিথ্যার মোহে শোষক দলের কাছে বলির শিকার হয় না। হ্যামলেটের মত মানুষের জয়গানে তার হৃদয় মুখর : "Man is the truth···what a proud ring the word has Man !. It is good to feel that you are a man. What do we work for ? To fill our bellies ? no ! Man is higher than that ! Man is higher than a full belly···Man is born to conceive a better man" তাই 'লোয়ার ডেপথ্স্' শুধু নাটক নয়, সুন্দর স্বাভাবিক জীবনের জন্য মহাকবির আর্ত স্বপ্ন। মার্কিন

২ 'ডকটর ফসটাস' নাটকে মার্লো ইভিল এঞ্জেল-এর মাধ্যমে বলেছেন :··· illusions, fruits of lunacy, that make man foolish that do trust them most.

নাট্যবিশারদ ক্যাবল লিউস বলেছেন "The *Lower Depths*, although the situations and characters are from a very *mean* life, is written in the form of a beautiful mosaic with a very high poetic aspiration of feeling, a yearning for a better life." [*Method or Madness*, পৃ, ১২৪]

গোর্কীর নাট্যশৈলী শেকভ পন্থী। মঞ্চে প্রকাশবাদী প্রয়োগ-নৈপুণ্যের অভাবনীয় আড়ম্বর বিস্ময়কর বাস্তবতায় ঐশ্বর্যময়। মঞ্চভরা লোক, প্রত্যেকেই নিজ নিজ ভূমিকাভিনয়ে ব্যস্ত। ভুরুর কুঞ্চন, দাঁতের কাঠি, হাতের ভঙ্গি, পা-নাচানো ইঙ্গিত, চোখের চপলতা, অশ্লীল ভাষা—অভিব্যক্তির বহুরূপী বহুমুখিতা দর্শককে অভিভূত ক'রে রাখবে। দলগত অভিনয়ের এমন উদাহরণ ইতিপূর্বে আর দেখা যায়নি।

কিন্তু 'লোয়ার ডেপথ্‌স্‌'—এর আশাবাদ 'দ্য পাসিং অভ দ্য থার্ড ফ্লোর ব্যাক' অথবা 'দ্য সারভেন্ট ইন দ্য হাউস' বা 'দ্য মেসেঞ্জার ফ্রম মারস্‌'-এর তুলনায় ক্ষীণ। যাইহোক, বিপ্লবী গোর্কীকে গ্রেপ্তার করা হল অচিরেই। ষ্ট্রেবেটস্‌কয় বেসিয়ান জেলের ৩৯ নং সেলে বসে তিনি 'দ্য চিলড্রেন অভ দ্য সান' নামক নাটকটি রচনা করেন। তাঁর 'বারবারিয়ানস' ও 'এনিমিজ' নাটকদ্বয় জারের রাশিয়ায় জনসমক্ষে অভিনীত হ'তে পারেনি। 'দ্য লাস্ট ওয়ানস' নাটকে ১৯০৫-এর বিপ্লবের আগে ও পরের পুলিশী অত্যাচারের ছবি আছে। আরো অনেক নাটক লিখেছেন গোর্কী ১৯১৭ খৃঃ বিপ্লবের পরে। 'দ্য ওল্ড ম্যান', 'দ্য জাজ', 'স্লোভোটেকভ দ্য ওয়ার্ক ম্যান' ও কয়েকটি ত্রি-খণ্ড নাটক (Trilogy)। কিন্তু তাঁর 'মাদার' নামক জগৎবিখ্যাত উপন্যাসটির নাট্যরূপ 'রিয়ালাসটিক থিয়েটর' (খলোপকোভ) ও বার্লিনে (পিসকাটার) এবং অন্যান্য থিয়েটরে সাফল্যের সঙ্গে অভিনীত হ'য়েছে। আশ্চর্য নয় লেনিন তাঁর সম্বন্ধে বলেছিলেন,

"Unquestionably the most significant representative of proletarian art."

বিপ্লবোত্তর যুগে আরো কয়েকজন নতুন শৈলী নিয়ে এগিয়ে এসেছেন সোভিয়েট মঞ্চকে সমৃদ্ধ করতে, তন্মধ্যে ভ্লাদিমির ভ্লাদিমিরোভিচ মায়াকোভ্স্কি (১৮৯৩—১৯৩০)-র নাম প্রথমেই স্মরণীয়। এঁদের নতুন আঙ্গিকের নাম 'ফিউচারইজম্'—তাঁরা অতীতের সবকিছু—অন্যায়, অত্যাচার, শোষণ ইত্যাদি সব ভুলে নতুন সমাজ গঠনে, নতুন পরীক্ষা-নীরিক্ষার কাজে মন দিলেন। ভবিষ্যৎ মানুষই তাঁদের নাটকের নায়ক। কবিরূপেই মায়াকোভ্স্কি অধিক পরিচিত, আমাদের দেশে তাঁর বহু কবিতা অনুদিত হ'য়েছে। রেডস্কোয়ারের বিশাল প্রাঙ্গনে দীর্ঘদেহী কবির কণ্ঠে শ্রমিকরা মন্ত্রমুগ্ধ হ'য়ে তাঁর কবিতা শুনত : We, "the flood of a second deluge, shall wash the world like a bursting cloud !" এই বন্যার তরঙ্গাঘাতে বিক্ষুব্ধ জীবনের ছবি 'মিস্ট্রিবুভে' নাটকটি : "An Heroic, Epic and Satiric representation of our epoch"—অনেকটা নোয়া ও প্লাবনের গল্পের মত। নির্দেশনায় ছিলেন দুঃসাহসী মায়ারহোল্ড, শিল্প নির্দেশনায় মালেভিচ্। দর্শকদের মধ্য থেকে যখন সাত জোড়া শ্রমিক মঞ্চে ভেলভেটের পর্দা টেনে ফেলে চীৎকার ক'রে উঠবে, "...Above the dust of the old theatre, our slogan shines out in electric lights : "Everything Anew" !" তখন প্রেক্ষাগৃহের প্রতিটি রন্ধ্র শিহরিত হ'য়ে উঠবে। 'দ্য বেডবাগ', 'দ্য বাথ' (মায়ার হোল্ড প্রযোজিত) নাটকদ্বয়ে আছে সেই একই উত্তেজনা, 'প্রতিশ্রুত জগতের' স্বপ্ন। তাঁর আত্মহত্যার পর (নিস্ফল প্রেমের নৈরাশ্যে ! !) 'মস্কো ইজ বার্নিং' নাটকটি অভিনীত হয়।

মায়াকোভ্স্কির পরে যাঁরা ভবিষ্যৎদর্শী আন্দোলনকে শক্তিশালী করেছেন তাঁদের মধ্যে উল্লেখযোগ্য : লুনাচারস্কি (১৮৭৫-১৯৩৩),

বুল্লাকভ (১৮৯১-১৯৪০), ইভানভ (১৮৯৫-), কিরশন (১৯০২-), কাটেভ (১৮৯৭-), পোগোডিন (১৯০০-), নিকোলেভিচ টলস্টয় (১৮৮২-১৯৪৫)। সার্গেই আইজেনস্টাইন অবশ্য ফিল্ম জগতে যুগান্তর সৃষ্টিকারী আঙ্গিকের বহু-আলোচিত-শিল্পী, শ্রীসত্যজিৎ রায়ের বহু আঙ্গিকের পরীক্ষায় তাঁর প্রভাব লক্ষণীয়। মনে হয়, আইজেনস্টাইন যদি মঞ্চাভিনয়ের আঙ্গিকে মনোনিবেশ করতেন, তাহলে আজ হাল আমলের সোভিয়েট নাট্যকলা আরো বেশি শক্তিশালী হ'তে পারতো। হাল আমলের নাট্যশৈলীতে যাঁর অবদান বহু খ্যাত, তিনি বাঙালী নাট্যরসিক মহলে সুপরিচিত। তাঁর নাম কনস্টানটিন সার্গেই স্টানিস্লাভ্‌সকি।

পাশ্চাত্য অভিনয় পদ্ধতির বিরুদ্ধে দু'টি সংস্থা আজ খ্যাতিলাভ করেছে: একটি স্টানিস্লাভ্‌স্‌কির স্বভাববাদী পদ্ধতি, অপরটি বেরটল্ট ব্রেশট্‌ পরিচালিত পূর্ব বার্লিনের 'এনসেম্বল' বা 'এপিক থিয়েটর'। স্টানিস্লাভ্‌স্‌কি 'মায়া বিভ্রান্তি'র ওপর জোর দিয়েছেন, অপরপক্ষে ব্রেশট্‌ বিচ্ছিন্নতার ওপর। স্টানিস্লাভ্‌সকি যেন তাঁর দর্শকদের উদ্দেশ্যে বলছেন, "তোমরা ড্রইংরুমে বসে জীবন দর্শন করছ"।[৩] আর ব্রেশট্‌ যেন বলছেন, "তোমরা নাট্যশালায় বসে অভিনেতা, অভিনেত্রীদের দেখছ।" মূলতঃ উভয়ের মধ্যে প্রভেদ এইখানে।

কনস্টানটিন স্টানিস্লাভ্‌স্‌কি পৃথিবীতে এসেছিলেন ১৮৬৩ খ্রীস্টাব্দে এবং ১৯৩৮ খ্রীস্টাব্দে ইহলোক ত্যাগ করেছেন, কিন্তু নাট্যাভিনয়ের প্রয়োগ শিল্পে অথবা ছায়াচিত্রের বিভিন্ন পদ্ধতির পরীক্ষা-নিরীক্ষায় আজও তাঁর প্রভাব অম্লান। আধুনিক কাব্যে যেমন এলিয়ট, আধুনিক শিল্পকলায় যেমন পিকাসো। তাঁর 'পদ্ধতি' আজও বহু নিন্দার রহস্যময়তায় চিহ্নিত। আমেরিকার ব্রডওয়ে

৩। *The Art of Public Solitude*. দ্রষ্টব্য।

মহলে ও হলিউডে স্টানিস্লাভ্স্কির প্রভাব প্রথমে কিছুটা বিকৃত ভাবেই অনুসৃত হয়েছিল, যেমন জেম্স ডিন বা মার্লন ব্র্যাণ্ডো নায়কের এমন এক আঁচড়ানো কামড়ানো বন্য, নিউরোটিক 'টাইপ' প্রবর্তিত করলেন যা তদানীন্তন অভিনেতৃ জগতে আলোড়ন সৃষ্টি করতে সক্ষম হয়েছিল। এই কি Stylisation বা রীতিবদ্ধতার বিরুদ্ধাচরণ? কিন্তু স্টানিস্লাভ্স্কি—আঙ্গিকের প্রথম কথা হলো শৃঙ্খলা ও একাগ্রতা। তিনি তাঁর শিষ্যদের বারংবার একটি বিষয় মনে রাখতে বলেছেন: অভিনয়কালে নিজের ডান হাতের ওপর গভীর মনোনিবেশ করতে বলেছেন প্রথমে। তিনি তাদের সেই হিন্দু সাধুব কাহিনীটি মনে রাখতে বলেছেন যিনি মানব মনকে একটি বানরের মনের সঙ্গে তুলনা করেছেন এবং মানব মনের সংযমকে সেই বানরের সঙ্গে, যে সজারু দ্বারা আহত হ'য়েছে। তাঁর ইচ্ছা ছিল মানুষ যেন তার অসংলগ্ন চিন্তাপ্রবাহের এলোমেলো স্রোতকে একবার দেখতে পেত। অভিনেতারা, তিনি দুঃখের সঙ্গে বলেছেন, ডান হাতের ওপর মনোনিবেশ করার মহড়া দেবার সময় চারিপাশের গোলমাল, অবচেতন মনের ছেঁড়া ছেঁড়া চিন্তা ইত্যাদিকে কিছুতেই ভুলতে পারে না।

স্টানিস্লাভ্স্কির নাট্য অভিধানে দুটি শব্দের ব্যাখা অনেকখানি স্থান জুড়ে আছে: 'heroic tension' অর্থাৎ শৌর্যময় অনিশ্চয় উৎকণ্ঠা। তাঁর নিজের ভাষায়, "However brief the particular feature of your part may be, it must in every section of your part be brought to the highest degree of heroic tension." তাহ'লেই অভিনেতা গভীরভাবে অনুভূত আবেগকে দর্শকের মনে সঞ্চারিত করতে পারবে।[৪]

মানসিক 'ভারসাম্য' স্ট্যানিস্লাভ্স্কির আঙ্গিকের অন্যতম অঙ্গ।

---

৪ *Stanislavsky on the Art of the Stage*: Tr. by David Magarshack, 1957, দ্রষ্টব্য।

মঞ্চে বা চিত্রে অন্য এক চরিত্রকে রূপায়িত করতে হলে শিল্পীর ব্যক্তিগত সমস্যাগুলিকে অভিনয়কালে সম্পূর্ণ ভুলে যেতে হবে। সৃজনী শিল্পের জগতে শিল্পীর বিম্বিত মন একটি বড় রকমের বাধা। অপর চরিত্রের অন্তরাত্মায় প্রবেশ ক'রে ভূমিকার ভাব কল্পনার মগ্ন চৈতন্যের সমুদ্রে অবগাহন একান্ত প্রয়োজন। 'চার্ম' বা 'যাদু' নামে আর একটি কথা তাঁর নাট্য সাহিত্যে বহু উচ্চারিত শব্দ। তিনি বলেছেন, "What it amounts to is that their art possesses no special secret, but that they themselves are endowed with a nobility of mind which purifies the passions they depict on stage". তিনি আরো বলেছেন, "By their heroic tension they have transformed every piece of their life on the stage into a clearcut and truthful embodiment of life as a whole".[৫]

একটা কথা মনে হয়, অভিনেতার 'মনের মহত্ত্ব' সম্বন্ধে যেন বাড়াবাড়ি রকম জোর দিয়েছেন স্টানিস্লাভস্কি। তাঁর নিজস্ব আঙ্গিকের ব্যাখ্যা অত্যন্ত চিত্তাকর্ষক হ'লেও, তাঁর নাট্যজগৎ যেন অবাস্তব, অসম্ভবের কল্পলোক। এ যেন Portrait of an Actor as a Noble man। অবশ্য স্টানিস্লাভস্কির পদ্ধতিকে (জন গ্যাসনার যার নাম দিয়েছেন স্টানিস্লাভস্কিজম) বাস্তবরূপ দেবার জন্য আমেরিকায় লী স্ট্রাসবের্গ 'একটারস স্টুডিও' খুলেছেন। তিনি স্টানিস্লাভস্কি 'পদ্ধতি'র স্বপক্ষে বলেছেন। স্টানিস্লাভস্কি নিজে অবশ্য বলেছেন, "...My system has not yet shown any of its real results. Many learned to concentrate, but this only made them make all their old mistakes and made those mistakes display themselves more and more, perfected those mistakes, so to say.[৬]

লী স্ট্রাসবের্গ আবার তাঁর স্বপক্ষে বলেছেন :

---

৫ Ibid

৬ *My Life in Art*, দ্রষ্টব্য।

"The method is no magic formula, no system of immediate enlightenment. It is, in fact, a discipline and a whole way of an actor's life."[৭] অর্থাৎ তাঁর মতে এই আঙ্গিক শিক্ষণ (training) অভ্যাসের ওপর নির্ভরশীল, নিছক তত্ত্বমূলক আলোচনার বিষয় নয়। কোন 'ফরমূলা' নয়, 'ডিসিপ্লিন'। এই 'এ্যাকটরস স্টুডিও' থেকে যাঁরা স্টানিস্লাভ্‌স্‌কি পদ্ধতি শিক্ষণ গ্রহণ করে খ্যাতিমান হ'য়েছেন তাঁদের মধ্যে আছেন, সুসান স্ট্রাসবের্গ, মার্লন ব্র্যাণ্ডো, জেন ফোণ্ডা ও গেবাল্ডিন পেজ, এলিয়া কাজান, জুলি হ্যারিস, এলিওলাক, মেবিলিন মনরো, রোড স্টেইগার, আলমুলক, ডেভিড ডে কেইগার, ডরথি ব্রমলি, ডেন হোলম এলিয়ট ও কেনেথ হেগ। স্টানিস্লাভ্‌স্‌কির স্ত্রী লিলিনার নামও এপ্রসঙ্গে উল্লেখ্য। শেকভের নাটকে তাঁর অভিনয় অবিস্মরণীয় আবেগে অবিনশ্বর। তাঁর অভিনয় ভঙ্গি বিশ্লেষণ করার পর শ্রীমতী তৃপ্তি মিত্রের অভিনয় ভঙ্গির কথা মনে পড়ে।

এই প্রসঙ্গে হেরল্ড ক্লারম্যান বলেছেন স্টানিস্লাভ্‌স্‌কি বাহ্য আঙ্গিকের সঙ্গে অন্তর সত্যের যোগাযোগ রক্ষা করার ওপরও বিশেষ জোর দিয়েছেন: I have never heard any one speak as long or as dogmatically on the importance of the voice and diction as did Stanislavasky to me on several occasions of our meeting in Paris and Moscow. As for posture physical department, correctness of carriage, discipline of manner: on these subjects Stanislevasky was almost fanatic.[৮] রবার্ট লুইস তাঁর *Method ar Madness* নামক প্রবন্ধেও অনুরূপ মন্তব্য করেছেন।

রুশ নাট্য জগতে বৈপ্লবিক পরীক্ষা নিরীক্ষার যুগ যেন স্তিমিত হয়ে এসেছে। 'স্যাটারিক্যাল থিয়েটর' বোধহয় একমাত্র ব্যতিক্রম।

৭ *Strasberg at the Actor's Studio*, ed. Robert Hethmon, 1967, দ্রষ্টব্য।

৮ *Lies Like Truth*, পৃঃ ৯০, দ্রষ্টব্য।

ভাক্তানগোভ, মায়ারহোল্ড এবং তাইরভ্ আজ মৃত। ওকল্পকভ্ নির্দেশনা থেকে প্রায় বিদায় নিয়েছেন। প্রাক্ যুদ্ধ যুগের বৃদ্ধ আলেক্সি পোপোভ বোধহয় একমাত্র জীবিত বংশধর, যিনি ১৯৩৬ থেকে রেড আর্মি থিয়েটরের হাল ধ'রে আছেন। অবশ্য রাশিয়ান মঞ্চে এখনও বয়স্ক অভিনেতা অভিনেত্রীদের আদর আছে। 'মস্কো আর্ট থিয়েটরে' কিম্বা 'ম্যালী'-তে টুরচানি মোভা, ভ্লাদিস্লাভ্স্কি, কন্স্কি গ্রিবভ্, জিলৎসভ, তারাসোভা প্রভৃতি প্রখ্যাত সে যুগের অভিনেতা, অভিনেত্রীরা টুর্গেনিভ, অস্ট্রভস্কি, সেক্সপীয়র, টলস্টয়, গোর্কী (লোয়ার ডেপথস্), সোলোকভ, মায়াকোভস্কি (দ্য বেডবাগ্), জঁা পল সার্ত্রে (**এডমাণ্ডকিন, দ্য রেস্পেক্টফুল প্রসটিট্যুট**), হাওয়ার্ড ভাস্ট, লিলিয়ান হেলমান ও আর্থার মিলার এর নাটকে অংশ গ্রহণ ক'রে সেদিনও দর্শকদের মন্ত্রমুগ্ধ ক'রে রাখতে সক্ষম ছিলেন। অপ্রাসঙ্গিক হ'লেও একটি মন্তব্য এখানে করব: রুশ নাট্যে ঘরোয়া ট্রাজিডি লেখা হয়ত সম্ভব, কিন্তু আজ সামাজিক ট্রাজিডি লেখা বোধহয় একেবারেই অসম্ভব। কারণ, সোভিয়েট সমাজে কোন ব্যক্তি বিশেষকে কোন শক্তিই আজ দমিয়ে রাখতে পারে না। আজ সেখানে হ্যামলেট বা লিয়ারের আর্ত যন্ত্রণা সৃষ্টি হবার মত কোন পরিস্থিতি নেই। তাই ভিস্নেস্কির 'এ্যান অপ্টিমিস্টিক ট্রাজিডি'তে দেখি সুখান্ত পরিণাম। এই প্রসঙ্গে স্টানিস্লাভ্স্কির আর একটি বক্তব্য উদ্ধৃত ক'রে এই সংক্ষিপ্ত আলোচনা শেষ করব। কিভাবে অভিনেতার কল্পনাকে উত্তেজিত করা যায়, এই প্রশ্নের উত্তরে তিনি বলেছেন, "By relating the subject of the play and its separate moments to real life as it unfolds today before our eyes. Learn to see and hear, love life. Learn to bring it into art."[৯] এই উপদেশ শুধু অভিনেতা নয়, নাট্যকার ও দর্শক, এমন কি নাট্য সমালোচকদের পক্ষেও মূল্যবান।

৯ Ibid

ফরাসী নবনাট্যকার ঃ অ্যানুই, ককত, সার্ত্রে, জেনে ও কাম্যু

দেশের রাজনৈতিক ঘূর্ণাবর্তের মতই ফরাসী নাটকও ঝঞ্ঝা তাড়িত পরিস্থিতির সম্মুখীন হ'য়েছে। এমন কি আগের যুগের —আঁতোয়াঁব বাস্তবতার জোয়ারকেও প্রতীকী ও নন্দনতাত্ত্বিক মেটাবলিংক ও রোস্তাঁ নাটকের বিরোধিতাকে সহ্য করতে হ'য়েছে। মেটারলিংকের আঙ্গিক ও বিষয়বস্তু লেনোর্মাঁ, পিবানদেল্লো ও আঁদ্রিভকে প্রভাবিত করেছিল। বোস্তাঁর নাটক 'সিরেনো ছ বের্জ্‌বাখ্‌' করেছিল (১৮৯৭) রঙ্গমঞ্চের ইতিহাসে যুগান্তব সৃষ্টি। অর্থাৎ ধ্রুপদী ধারার আভিজাত্যের প্রভাব আধুনিক ফরাসী নাটক থেকে কোনদিন বিচ্ছিন্ন হয়নি। আধুনিক সমালোচকরা ফবাসী নাট্য সাহিত্যকে ছুটি স্পষ্ট শাখায় বিভক্ত করেন ঃ গুরু গম্ভীব নাটক ও হাল্কা সুরের নাটক। প্রথমোক্ত নাটক প্রধানতঃ নিরাশাবাদের পৃষ্ঠপোষক। দ্বিতীয় শ্রেণীর নাটকে সেই চিরন্তন ত্রিকোণ প্রেমের দ্বন্দ্ব। অতীতে যাদের কমিডি ও ট্র্যাজিডি বলা হত। আধুনিক কালে এই শ্রেণীব বিভাজন অচল হ'য়ে গেছে। জর্জ ফেদো এবং সাসা গিত্রী, লুইভের নেউল ও ড্যাকুই দেভালের নাটক পড়লেই একথার যথার্থ বোঝা যাবে। কিন্তু বিশিষ্ট ফরাসী নাটক এই 'স্থানীয়' কৌশল থেকে উদ্ধার পেয়েছে ও পরিবর্তে সন্ধান করেছে মানুষের প্রকৃতি, বিশ্বভুবনের সঙ্গে তার সম্পর্ক। পর্যায়ক্রমে 'ইমপ্রেসানিজম্‌', 'সুররিয়ালিজম্‌' ও 'একজিস্‌টেনসিয়ালিজম্‌'-এর সংঘাতে ফরাসী নাট্যকারগণ গভীর আধ্যাত্মিকতা ও উদগ্র নাস্তিকতা দুমুখী জোয়ারের স্রোতেই প্রবাহিত হয়েছেন। একদিকে পল ক্লদেলের 'ডিভিসন অফ মুন' (১৯০৬), অপরদিকে লেনোর্মাঁ-এর অবচেতন মন বিশ্লেষক 'টাইম ইজ এ সং' (১৯১৯)।

জঁা জিরওছ্য-এর (১৮৮২-১৯৪৪) নবনাট্য জাগৃতিতে অবদান

স্মরণীয়। ১৯৪৪ খ্রীস্টাব্দে আকস্মিক মৃত্যু সত্ত্বেও পৃথিবীর মঞ্চে তাঁর প্রতিভার স্বাক্ষর আজও চিহ্নিত। 'দ্য-ট্রোজান ওয়ার উইল নট টেক প্লেস' (১৯৩৫), 'ইলেকট্রা', 'প্যারিস ইমপ্রমপটু' (১৯৩৭), 'অনডাইন' (১৯৩৯), 'ড্যায়েল অফ এ স্কেলস' (ফ্রাই অনুদিত) এবং 'এ্যামফিটিয়ন ৩৮' ইত্যাদি নাটকে ঐতিহাসিক মুকুরে আধুনিক জীবন প্রতিবিম্বিত হয়েছে।

দুই মহাযুদ্ধের মধ্যবর্তী সময়ে য়ুরোপীয় নাটক এমন মহীরুহের বিরাটত্ব লাভ করেছিল যার পাশে শুধু পিরানদেল্লো, ব্রেশট্ ও শ'ই নির্দ্বিধায় দাঁড়াতে পারে।

জিরৃওছ্যা সম্পর্কে শুধু নামোল্লেখেই আমাদের সান্ত্বনা রইল। দোদে, জোলা, রেঁালা, জিদ্, এমে, সালাক্রু, রোস্তফঁ, এমন কি ক্লদেল ও মোতারল্ঁ 'পোর্ট-রয়েল'কে বাদ দিয়ে জঁা আনুই'র কথা দিয়েই বিহঙ্গ অবলোকন আরম্ভ হোক।[১]

জঁা অ্যানুই ১৯১০ খ্রীস্টাব্দের ২৩শে জুন বর্বাদইস্-এ জন্মগ্রহণ করেন। অল্প বয়সে প্যারীতে বিজ্ঞাপন ব্যবসায়ে যোগ দেন। উনিশ বছর বয়সেই কিছু নাটিকা লেখেন, যদিও তাদের মঞ্চস্থ করা সম্ভব হয়নি। ঐ সময়েই অভিনেত্রী ভালে'ত্তিকে বিবাহ করেন, যিনি রোগে অক্ষম হবার পূর্ব পর্যন্ত অ্যানুই'র বহু নাটকে নায়িকার ভূমিকায় অভিনয় করতেন। একটু লাজুক ছিলেন ব'লে জীবন-সংগ্রামের তীব্রতা বেশি ক'রে সহ্য করতে হ'য়েছে। এক বন্ধুর বর্ণনা :

"Anouilh has a charming shyness of manner, and a low, quiet voice. He is thin and dark, he stops a little, and wears glasses that give him the air of a thoughtful undergraduate………" ! অবশ্য আরো একজন বলেছেন, "Anouilh's quietness is said to be deceptive, and his shyness can be a funy of self is to time."

---

১ 'থিয়েটর লিব্র'-এর প্রতিষ্ঠাতার পুত্র আঁদ্রে-পল-আঁতোয়ঁাকেও (*The Enemy* খ্যাত) আমরা সশ্রদ্ধচিত্তে স্মরণ করি।

সে যাই হোক, ইংলণ্ডে অ্যানুইকে জনপ্রিয় করলেন স্যার লরেন্স অলিভিয়ার ও ভিভিয়েনলে যখন তাঁরা 'ওল্ড ভিক' এ 'আন্তিগোনের' সার্থক্ মঞ্চরূপ দিলেন। অবশ্য ফ্রাই-এর সহযোগিতায় 'রিং রাউণ্ড দ্য মুন' দুবছর পরে অ্যানুই-এর প্রতি নাট্যানুরাগীদের কৌতুহল আরো বেশি আকৃষ্ট করল। যদিও তাঁর 'আভাঁ গার্দ' থেকে ধনী বুলেভাঁতে যোগদান ইংলণ্ডেও নিন্দিত হয়েছিল। 'আন্তিগোন', 'দ্য সাইক্‌ল্ অফ দ্য পিকক', 'পভাব বিতস' প্রভৃতি নাটকের জন্য তাঁকে আমরা স্মরণ করি। 'রিং রাউণ্ড দ্য মুন'-এব ইংরেজী রূপান্তরে ক্রিস্টোফার ফ্রাই অনেক গ্রহণ বর্জন করেছেন। 'পভার বিতস' নাটকটি প্যারীকে দুটি দলে বিভক্ত করেছে : যারা অপছন্দ করে ও যারা ঘৃণা করে। শুধু অপছন্দ কবা দক্ষিণপন্থীদেব প্রতিক্রিয়া। ঘৃণা আসছে বামপন্থীদের কাছ থেকে। বলা বাহুল্য, উভয় দলই নাটক দেখতে ভীড় করেছে। আন্তিগোনের চেয়েও অনেক বেশি গুরুত্বপূর্ণ বাজনৈতিক ইস্তাহাব এই 'বিতস' নাটক। তিক্ততা, হিংসা ও নির্দয়তার কি ভয়ঙ্কর স্নায়ুঘাতী অভিজ্ঞতা! এইটি সুচতুব আঙ্গিকে বচিত অ্যানোইর সবচেয়ে যন্ত্রণাদায়ক নাটক।

ম্যাক্সিম একজন উদ্ধত প্রকৃতির ধনী যুবক যাব পূর্বপুরুষদের অনেককে বিপ্লবী বিচাবসভা মৃত্যু দণ্ডাজ্ঞা দিয়েছে। একদিন সে এক ভোজসভায় তার ধনী বন্ধুদেব নিমন্ত্রণ ক'রে এক বিচিত্র প্রস্তাব কবল। প্রত্যেক নিমন্ত্রিত ব্যক্তিকে একজন বিপ্লবী নেতার চরিত্র অভিনয় করতে হবে। আসলে এই ধনী মহলের উদ্দেশ্য হল সেদিনের সম্মানীয় অতিথি, কমিউনিষ্ট ডেপুটি বেতসকে অপমান ও ব্যঙ্গে জর্জরিত করা। বেতস একসময়ে ম্যাক্সিমের স্কুলে দরিদ্র বৃত্তিধারী ছাত্র ছিল। রোবেস্‌পীয়বে (যুগপৎ কুখ্যাত ও সুখ্যাত ঐতিহাসিক বৈপ্লবিক চরিত্র। কোলরিজ ও সাদীর নাটকে চিত্রিত) বেশে তার 'প্রবেশ' নাটকীয়তায় স্তম্ভিত করে। অন্যান্য অতিথিরা স্বাভাবিক পোষাকে সজ্জিত। সরল ও ধূর্ততায় অজ্ঞ অষ্টাদশ শতকের

সুপরিচিত পোষাকে সজ্জিত। প্রথমে সে ব্যঙ্গের উচ্চরোলকে অভিজাত মহলের 'সাংস্কৃতিক ঠাট্টা' বলে উড়িয়ে দিয়ে নিজের লজ্জাকে ঢাকার চেষ্টা করল কিন্তু ধীরে ধীরে ব্যঙ্গের শর প্রাণঘাতী অসহ্য যন্ত্রণায় অস্থির করে তুলল। শৈশবেও ম্যাক্সিম তাকে এমনিভাবে অত্যাচারে পীড়িত করেছে। এবার সাধারণ জনতাকে নিয়ে আরম্ভ হল নিষ্ঠুর পরিহাস। আর তার প্রাণান্ত চেষ্টা কেমন ক'রে আভিজাত সাধারণতন্ত্র গড়ে তোলা যায়। তারপর ব্যঙ্গ থেকে তারা শারীরিক অত্যাচারে এগিয়ে এল। রোবেস্পীয়রকে ফাঁসীর পূর্বে মুখে গুলি মারা হয়েছিল। বিতসেব মুখেও পিস্তলের ফাঁকা গুলি ছোঁড়া হল, যার ফলে সে তৎক্ষণাৎ জ্ঞান হারাবে। স্বপ্নে বিতস দেখবে তার ও রোবেসপীয়রের জীবনের সুর একই। দুজনেই শৈশবে ভালবাসা পায়নি, তাই নিজের মধ্যে যে গুণ নেই অপরের মধ্যে সেই গুণ দেখলে তাকে নিন্দা করবে। অপরকে খুশী না করতে পেরে বিতস তার জীবনকে আনন্দ পরিহাবের ব্রতে নিবেদিত করেছে। শেষ অঙ্কে সজ্ঞান বিতসকে পানবিভোর ক'রে তাকে 'নাইট ক্লাবে' যেতে হাতাহাতি করতে বাধ্য করা হবে। কিন্তু এই ষড়যন্ত্র ব্যর্থ হবে। চরম মানব-বিদ্বেষী আখ্যা থেকে বাঁচবার জন্য অ্যানুই দুটি চরিত্রের সৃষ্টি করেছেন যাদের মধ্যে মানবতাবোধ লুপ্ত হয়নি। তাদের মধ্যে একজন শিক্ষক, অপর জন একটি মেয়ে যে বিতসকে পার্টি থেকে পালিয়ে যাবার জন্য পরামর্শ দেবে। তার পরামর্শ গ্রহণ করে বিতস আবার দরজা থেকে ফিয়ে আসবে ও এক উন্মত্ত মুহূর্তে বলবে করুণার থেকে নির্দয় আর কিছু নেই। তাই মেয়েটিকে সে চিরকাল ঘৃণার সঙ্গে মনে রাখবে।

রাজনৈতিক দলিল হিসাবে নাটকটি সাধারণ স্তরের। মানবচরিত্র দর্শনরূপে বিকৃত আলেখ্য। তবে নাট্য গঠন পারিপাট্যে অত্যন্ত চিত্তাকর্ষক। আর একটি দিক হল—আত্ম উন্মোচন। নাট্যকার কোন দলে? অধিকাংশ চরিত্র নিষ্ঠুর পীড়নমুখী। বিতসই তাঁর

শত্রু। অ্যানুইয়ের সব নাটকেই আছে ঘৃণা, বিদ্রূপ। এই নাটকে আছে আত্ম-বিতৃষ্ণা। ইবসেনের শিল্পী মেজাজের ওপর আক্রমণ সম্বন্ধে ম্যাক্স বীয়ারবুম বলেছেন, "it is but another instance of his egoism that he has reserved his most vicious kick for himself."। বোধহয় অ্যানুই সম্পর্কেও এই কথা প্রযোজ্য। মানবিকতার মর্যাদাবোধ সম্বন্ধে অ্যানুই-এর দৃষ্টিভঙ্গি বোধহয় নিম্ন উদ্ধৃত মন্তব্যটি পরিস্ফুট করতে পেরেছে :

In this loneliness, in the desert of a vanished God, in the privation and misery of the animal, the man indeed is great who continues to lift his head. Greatly alone.[২]

'দ্য বিং বাউণ্ড দ্য মুন' কে 'a comedy of intrigue' বলা হয়েছে ও যাকে মলিয়েব-এর 'wit' এব সঙ্গে তুলনা করা হয়েছে। তবে অ্যানুই'র কৌতুক বিষাদাচ্ছন্ন ব্যক্তি সুলভ। উদার, বলিষ্ঠ জীবন-বোধের অভাব, যেমন মলিয়ের, ব্যাবেল ও মারিভু ফেদো-এর নাটকে পাওয়া যায়। অ্যানুই সম্পর্কে সার্জ রেডিন-এব মন্তব্য কিছু কঠোর : Anouilh is the least suitable man in the world to write such a would-be gay artificial comedy as *L' Invitation an Chatean*'[৩] whose bitterness, if it has any, ought to be light and fleeting· it leaves the spectator uneasy. Its smile is wry. It is an uncomfortable play.[৪]

অবশ্য নাটক হিসাবে 'আন্তিগোনের গঠনকৌশল প্রশংসনীয়। প্যারীর অনেকের ধারণা ক্রিয়নের দলের প্রতিই নাট্যকারের সহানুভূতি। যদিও রসজ্ঞ মহলের মতে অ্যানুই আন্তিগোনের পক্ষে। তবে কি যুদ্ধে যে কোন দলের জয়লাভের পক্ষেই নাটক-

---

২ L'. Alonette.

৩ নাটকের ফ্রাই কৃত ইংরেজী রূপান্তরের নাম "*Ring Rouud the Moon*".

৪ Serge Radine : *Anouilh, Lenormand, Salacrou.* দ্রষ্টব্য।

টিকে ব্যবহার করা যায়? এই সন্দেহের প্রশ্ন নাটকীয়তায় আকর্ষনীয়। আবার এই সন্দেহই নাটকে Philosophic pessimism-এর স্পর্শ দিয়েছে।

ব্যক্তিগত সচেতনতা ট্র্যাজিডির অন্তরাশ্রয়ী, অ্যানুই এই নীতিতে বিশ্বাস করেন। সোফোক্লেস-এর আন্তিগোনের পক্ষে ক্রেয়নের বিরুদ্ধাচরণ অযৌক্তিক, একথা অনেকে বলেছেন। অ্যানুই'র নাটকের প্রথম দৃশ্যে, ফরাসী নায়িকা সম্বন্ধেও একথা মনে হতে পারে। আমাদের মনে রাখা ভাল, ইজমেন যখন বলবে যে ক্রেয়নের আদেশের বিরোধিতা করা 'যুক্তিসঙ্গত' নয়, তখন আন্তিগোন বলবে যে সে কোন যুক্তিতর্ক বুঝতে চায় না, যুক্তিসঙ্গত হওয়া তার লক্ষ্য নয়। ক্রেয়নের সঙ্গে তার সেই দৃশ্যটি মনে পড়ে। প্রথম দিকে আন্তিগোন ক্রেয়নকে সব তর্ক জেতারই সুযোগ দেবে। ক্রেয়ন বলবে যে আন্তিগোনের পলিনিসেসকে কবর দেবার সকল চেষ্টাই বৃথা। কারণ রাজপ্রহরী শবদেহটি উন্মুক্ত করে দেবে। তখন আন্তিগোনের উত্তর, "আমি যা পারি তা করবই।" ক্রেয়ন তাকে জোর করে একথা মেনে নিতে বাধ্য করবে যে প্রথানুগ সৎকার অনুষ্ঠানগুলি সব বিরক্তিকর ও নিরর্থক। যখন তাকে জিজ্ঞাসা করা হ'ল কার হ'য়ে সে কথা বলছে, আন্তিগোন জানাবে, "কারুর হ'য়ে বা কারুর জন্য নয়। আমার জন্য।" এমনকি ক্রেয়নের রাজত্বে সে কোন সুখই কামনা করে না: "কি হবে আমার সুখ? এই ছোট্ট আন্তিগোন কি এমন সুখী মেয়ে হবে?……" এইসব কথার মধ্যে নগ্ন, ব্যক্তিগত, যুক্তি-তর্কহীন পছন্দের ওপর অস্তিবাদী দর্শনের সুর রয়েছে। সার্ত্র তো অ্যানুই'র নায়িকা সম্বন্ধে বলেছেন, "Antigone represents a naked will, a pure, free choice in ; her there is no distinguishing between passion and action."[৫]

[৫] Existentialism, tr. Frechtman, 1947, PP. 28—32

তবে কি অ্যানুই একজন নন্দনবাসী আদর্শবাদী ? , তাই যদি হয় তাহ'লে মৃত্যুর মুখে দাঁড়িয়ে নায়িকা কেন বলবে, "I no longer know why I am dying." শেষের এই নৈরাশ্যময় স্বীকারোক্তি ট্র্যাজিক নায়িকার মহত্ত্বী বিনষ্টির ভীতি ও অনুকম্পাকে গভীরতর করেছে। তাহ'লে অনুদ্‌ঘাটিত রহস্যই কি তাঁর নাট্যের প্রধান উপজীব্য ? 'দ্য লার্ক' নাটকের 'নোট'এ তিনি প্রথমেই বলে দিয়েছেন, "The play that follows makes no attempt to explain the mystery of Joan." [দ্রঃ *The Genius of the French Theatre*, P. 444]

তাহলেও, সোফোক্লেসের নাটকের পৌরাণিক সারার্থটি আধুনিক রূপান্তরে বিকৃত হয়নি। মনে রাখতে হবে শত্রু পরিবেষ্টিত হ'য়ে অ্যানুইকে এই নাটকটি রচনা করতে হয়, কাজেই আধুনিক চেহারার উপর গ্রীক পুরাণের মুখোসের প্রয়োজন কেউ অস্বীকার করবেন না। কিন্তু গ্রীসীয় উপকথা কেন্দ্রিত অন্যান্য আধুনিক নাটকের তুলনায় আলোচ্য নাটকটি যে অধিক সফল হ'য়েছে, সে কথা জর্জ স্টাইনারও স্বীকার করেছেন, "···*Antigone* remains an achievement apart. Elsewhere, variations on classic themes have yielded eccentric and often ignoble results. Where the dead gods have been summoned back to the modern footlights, they have brought with them the odour of decay······"[৬]

প্রসঙ্গত এখানে উল্লেখ করা যায়, আধুনিক নাট্যকারদের মধ্যে আরো অনেকেই গ্রীসীয় উপকথার স্বর্ণখনি থেকে উপকরণ আহরণ ক'রে তাঁদের নাটককে সমৃদ্ধ করেছেন : ও'নীল (*Mourning Becomes Electra*), এলিয়ট (*The Family Reunion*), ককত (*The Infernal Machine*), সার্ত্র্‌ (*The Flies*), রবিনসন জেফার্স (*Medea*), হফমানস্থাল (*Elektra*), জিদ্‌

৬ *The Death of Tragedy*, PP. 330—31

(Ajax), ক্লদেল, য়েট্‌স্, পাউণ্ড প্রভৃতি। এঁদের অবশ্য ফ্রয়েড ও ফ্রেজার (The Golden Bough) এর কাছে যেতে হয়েছে

'আর্দেল্' নাটকটি অ্যানুই ভক্তদের হতাশ করেছে। রেডিন বলেছেন, 'the blackest of Anouilh's black pieces……the author has reached the last degree of despair.'। কেউ একজন বলেছেন অ্যানুই'র জগতে মানবজাতি, কীট-পতঙ্গ, কুকুর-বেড়াল, বৃক্ষ-লতা প্রভৃতির মত যৌন প্রবৃত্তি দ্বারাই পরিচালিত। এই ধারণা কি বাস্তব সত্য? তাহ'লে প্রশ্ন ওঠে, কে নির্ভুল বাস্তব সত্যকে এ পর্যন্ত চিত্রিত করতে পেরেছে? বাস্তব ধারণা কি ব্যক্তিগত দৃষ্টিভঙ্গির ওপর নির্ভর করে না? বেরীর জগতের সুন্দর প্রমীলা রাজ্য ও স্ট্রীণ্ডবের্গ-এর নারকীয় রমণী চরিত্রের মধ্যে তফাৎ নেই? কিন্তু সব মহৎ নাটকেই ভাল মন্দ দুই চরিত্রই থাকবে। বেরীর 'ডিয়ার ব্রুটস'-এ কি অসৎ মানুষ নেই, ফুল ও শিশুর মত চরিত্র কি 'লিয়ার' নাটকে আবিষ্কৃত হয়নি? (আত্ম-প্রসাদ উপভোগের প্রবণতা সত্ত্বেও কর্ডেলিয়া সৎ ও সুন্দর)। সেইরূপ 'আর্দেল্' নাটকেও শুভ-অশুভ দুইয়েরই আলোছায়ার ইঙ্গিত। উপরতলার সেই প্রেম-উন্মাদিনী, কামার্ত চিৎকারে ক্লান্ত নারী। লম্পট, হাস্যাস্পদ, করুণার পাত্র বৃদ্ধ সেনাপতি বহু নারী সম্ভোগে অতৃপ্ত, পরিচারিকার সন্ধানে যে বাড়ী বাড়ী ঘুরে বেড়ায়, তার বিকৃতমস্তিস্ক স্ত্রী, নিচের তলার সেই ফক্কর কাউণ্ট, মধ্যবয়স্কা কাউনটেস ও তার অদ্ভুত প্রেমিক, নাটকে এসব আছে, আছে অ্যানুই'র প্রেম ও কামের শারীরিকতার ওপর পুঙ্খানুপুঙ্খ ব্যবচ্ছেদ। কিন্তু সংবেদনশীল কুঁজো আর্দেলে ও তার কুঁজো প্রেমিক (অন্য সব সুন্দর, সুদেহী, উচ্চাশী চরিত্রের কাছে যাবা হেনস্ত ও যারা তাদের ভালবাসতে দেবে না) কি ভালবাসার জন্য মৃত্যুকে বরণ ক'রে মহত্বে গরীয়ান হ'ল না? এই আত্মহত্যা ভয়ঙ্কর বটে, কিন্তু বীরসুলভ, বিশ্বায়ত মূল্যবোধের

গৌরব ধন্য। পাপের বেসাতী করলেও পাপীর জন্য মমতাসিক্ত অ্যান্থুই'র হৃদয়। দ্বিতীয় অঙ্কের সেই দৃশ্যের কথা মনে পড়ে যখন কুঁজো আর্দেল্‌কে তার আত্মীয়স্বজনরা ব্যঙ্গ ও ঘৃণায় ক্ষতবিক্ষত করেছে। তখন কাউন্ট বন্ধ করা শোবার ঘরের দরজা দিয়ে গভীর সহানুভূতি ও সান্ত্বনার স্বরে বলেছে :

কাউন্ট : তোমার সামনে আরো জীবন পড়ে আছে, আণ্ট আর্দেল। প্রতিদিন জীবনে কত ছোটখাট আনন্দ। তোমার পিয়ানো, ফুল, জল-রঙের কথা ভাবো। এইসব জিনিস কত ভালো। (কান পেতে শুনে) না-না। আণ্ট আর্দেলে আমরা বড বেশি চেয়ে ফেলি। জীবন আধ-পেনী টুকরো দিয়ে রচিত হয়। যারা সেইগুলি বাঁচাতে পারে তাদের জন্য আছে সম্পদ-সৌভাগ্য। আমরা শুধু তাদের দিকে নিচু নজরে দেখি। আমরা সব সময়ে আশা করি পাঁচ-পাউণ্ড দিয়ে জীবন আমাদের ঠিকমত ভাল রাখব। তাই আমরা বৈভবের মধ্যেও দরিদ্র থেকে যাই। পাঁচ-পাউণ্ড নোট সোজাসুজি পাওয়াতো বিরল ব্যাপাব, আণ্ট আর্দেল। (অন্যদের দিকে ফিরে) এইসব তুচ্ছ জিনিসের ওপব কোন বিশ্বাস নেই। আমি তোমায় শুধু সাহায্য করার জন্যই এই যা কিছু করি। (সে শুনবে) ক্ষমা কর। আণ্ট আর্দেল।

জেনারেল : সে কি বলে ?

কাউন্ট : (সিঁড়ি দিয়ে নেমে এসে) সে ঠিকই বলছে যখন তুমি পাঁচ-পাউণ্ড নোট পাবে, নির্বোধের মত তা হাতছাড়া করা চলে না।

একথা বলা ভুল হবে না, 'য়ুরিডিসি' (পয়েণ্ট অফ ডিপার্চার) 'দ্য ট্র্যাভলার উইদাউট ব্যাগেজ' ইত্যাদি—পূর্বলিখিত নাটকের চেয়ে আলোচ্য নাটকে তিক্ততা ও নৈরাশ্য অনেক কম।

আধুনিক ফরাসী রঙ্গালয়ের আর একটি প্রোজ্জ্বল প্রতিভা জঁ। জেনে। তাঁর 'দ্য ব্যালকনি' একটি বহু-পঠিত ও বহু-অভিনীত নাটক। এক পতিতালয়—ব্রথেল—কাহিনীর কেন্দ্রস্থল, যেন আপদাকীর্ণ সমুদ্রবেষ্টিত একটি সুরক্ষিত দ্বীপ। চারিপাশে শ্রমিক আন্দোলন, রক্তের বন্যায় বিপ্লবের উল্লাস। বিপ্লবের নেতা সেই

আলোকিত অন্ধকারের বারান্দায় এসে আত্মজ্যোতির দীপ্তিতে উদ্ভাসিত হবে। পুলিশের প্রধানও সেখানে এসে নব্যনায়কের গৌরব অর্জনে সচেষ্ট হবে। অর্থাৎ বার নারীর সেই গৃহাভ্যন্তর যেন স্বচ্ছ মুকুরে আচ্ছাদিত, মায়ার কাজলে আঁকা—সুররিয়ালিস্টিক শিল্পের মত—জীবনের চেয়ে, বাস্তবের থেকেও বেশি সত্য। সেখানকার আশ্রয় প্রার্থীদের সামনে তাদের নিভৃত স্বপ্নের অন্তর্নিহিত অর্থটুকু উদ্ভাসিত করার জন্যই যেন এই ব্রথেলের সৃষ্টি। তাই এখানে অশ্লীলতা আছে, যৌন যথেচ্ছারিতা নেই। সেদিক থেকে পরিবেশ রসোত্তীর্ণ।

জঁা জেনের আর একটি বহু আলোচিত নাটক 'দ্য ব্ল্যাক্‌স্'। তাঁর নিজের ভাষায় নাটকটি 'a clown show' ও 'true picture born of a distorted image'। সাদা ও কালোর পারস্পরিক ঘৃণা ও দ্বন্দ্ব ভাষার বহুবর্ণ ছটায় কোমলায়িত। তবে সামগ্রিক রেশটি বড় বেশি ভয়ঙ্কর, পরিহাস হীন ও প্রেম-রিক্ত।

আধুনিক 'সুরারিয়ালিজম' ইত্যাদি বহু পরীক্ষা-নিরীক্ষার বিতর্কিত শিল্পী জঁা ককত। চলচ্চিত্র ('ব্লাড অভ এ পোয়েট'), ব্যালে ('পরোদ' ও 'দ্য ওয়েডিং ব্রেকফাস্ট অন্ দ্য আইফেল টাওয়ার'), প্যানটোমাইম (লা বির্ডফ), অপেরা (রেক্স) বহু অভিজ্ঞতায় সমৃদ্ধ করেছে ককতকে। গ্রীক নায়ক ইডিপাসকে কেন্দ্র ক'রে ইসকাইলাস (লুপ্ত ট্র্যাজিডি) ও সোফোক্লিস্ (ইডিপাস দ্য কিং) নাটক রচনা করেছেন। ঐ কাহিনী আরো কত প্রতিভাকে প্রেরণা দিয়েছে। মনস্তাত্ত্বিক-দার্শনিক ফ্রয়েডের 'ইডিপাস কমপ্লেক্স' (বাৎসল্য-কাম মগ্নতা) কথাটি আজ সকল শিক্ষিত মানুষের কাছে পরিচিত। সংক্ষেপে কাহিনীটি এইরূপ:

থিবস-এর রাজা লেয়াস ও রানী জোকাস্তার পুত্র সন্তান ইডিপাসের জন্মের সময় দৈববাণী হ'য়েছিল এই সন্তান তার পিতাকে একদিন হত্যা করবে ও তার জননীকে বিবাহ করবে। তখন

জোকাস্তার হুকুমে একজন আজ্ঞাবাহী শিশু ইডিপাসকে বিক্ষত পায়ে বেঁধে রেখে এল এক পাহাড়ের ধারে, যেখানে তার মৃত্যু অবধারিত। কিন্তু এক রাখাল এই শিশুকে কুড়িয়ে এনে নিঃসন্তান দম্পতি (পলিবিয়াস ও মেরোপ) কে সমর্পণ করে। এই দম্পতিই ইডিপাস-এর কাছে তার পিতামাতা রূপেই সম্মানিত। বড় হ'য়ে সে 'ডেলফিক ওরেক্‌ল্'-এর কাছে শুনল তার ভাগ্য লিখনের কথা। পিতৃহত্যা ও মাতৃ-সম্ভোগ এড়াবার জন্য সে ঘর ছাড়ল। ভ্রমণরত অবস্থায় তার সঙ্গে দেখা হ'ল লেয়াসের, যে তার কাছে একজন অপরিচিত ব্যক্তি মাত্র। অজ্ঞাতে সে হত্যা করল তার পিতাকে। এখন সে থিব্‌স-এর বহু অভিনন্দিত নায়ক, কারণ নরখাদক 'স্ফিংক্‌স্' (Sphinx)[৭] কে সে হত্যা করে সেখানকার নিবাসীদের অভিশাপ মুক্ত করেছে। ইডিপাসকে রাজ্যের লোকেরা তাদের রাজা নির্বাচিত করল, ও সদ্য বিধবা রানী জোকাস্তার সঙ্গে তার বিবাহ দিল। জোকাস্তার গর্ভে ইডিপাসের দুই পুত্র, দুই কন্যা জন্ম নিল। বহু বছর পরে দেশে মহামারী দেখা দিল। লেয়াসের হত্যাকারীর সন্ধানে বেরিয়ে পড়ে ইডিপাস পূর্বাপর ঘটনা সব জানতে পারল। জোকাস্তা মনস্তাপ সহ্য করতে না পেরে আত্মহত্যা করবে, ইডিপাস জোকাস্তার ক্রুচ দিয়ে নিজের চোখ উপড়ে ফেলবে।

গ্রীক পুরাণের এই কাহিনীকে আধুনিক মনস্তত্ত্বের আলোকে বিচার করেছেন ককত তাঁর 'দ্য ইনফারনাল মেসিন' নামক নাটকে। আধুনিক প্যারী থিব্‌স্-এর স্থান গ্রহণ করেছে, আর রানী জোকাস্তা হ'ল প্যারীর আধুনিক রমণী।

নাটকে ফ্রয়েডের নানাতত্ত্ব, এবং 'illusion' ও 'reality', 'art' 'suspense' ইত্যাদি আধুনিক নাট্যকৌশলের পোষাক পরে দেখা

---

[৭] গ্রীক পুরাণে কথিত সিংহিনীদেহ ও নারী মস্তকবিশিষ্ট দানব, যে ধাঁধার উত্তর দিতে অসফল হ'লে পথিককে হত্যা করত। মিশরের নারী-সিংহী মূর্তি স্মরণীয়।

দিয়েছে। তবে মানুষের চেয়ে 'মেসিন' বা দৈব বা বিধিযন্ত্রের নাট্য-ক্রিয়াই প্রধান ভূমিকা গ্রহণ করেছে।

ককতকে এখন অনেকে 'হারিয়ে যাওয়া প্রতিভা' রূপে গণ্য করছেন। তাঁর হালের নাটক 'দ্য টেরিব্‌ল্ পেরেন্টস', 'দ্য টু-হেডেড ঈগ্‌ল্', 'বিউটি এ্যাণ্ড দ্য বিস্ট", 'দ্য ইটারনাল রিটার্ন' নাটকগুলি যেন চলচ্চিত্রের উপযোগিতার কথা ভেবে লেখা। আধুনিক কিম্বদন্তী, ঘরোয়া রোমান্স, পরীকথাসুলভ অতিনাটকীয়তা, এ সবই আছে। তবু বলা যায় ককতর নাটক ও সবাক চিত্র অসাধারণ বৈশিষ্ট্যে স্বতন্ত্র।

'টেরিব্‌ল্ পেরেন্টস'-এর রচনাশৈলী বুদ্ধিদীপ্ত, রস সমৃদ্ধ, কুশল। নন্দনতাত্ত্বিক অন্য নাটকেও নয়নাভিরাম রূপকল্প। কিন্তু একটি অভাববোধ ককতর নাটকের প্রতি অনীহার সৃষ্টি করে। জীবন সম্বন্ধে একটি চেষ্টাকৃত অর্থহীনতা মনকে বিষণ্ণ করে। 'দ্য ঈগ্‌ল্'-এর উপসংহারে অবশ্য ভাষ্যকার আমাদের আশ্বাস দেবে 'রাজনীতির থেকেও ভালবাসা বড়'—এইটুকু সান্ত্বনা।

ককত মারা গেছেন সম্প্রতি। ধ্রুপদী গাম্ভীর্য, নান্দনিক কল্পনা ও নির্মোহ আত্মরতির সম্মেলন তাঁর ব্যক্তিত্বকে বর্ণাঢ্য করেছে।

ককত যদি 'হারিয়ে যাওয়া প্রতিভা' হয়, তাহ'লে জাঁ পল সার্ত্র্‌কে মঞ্চে 'অস্তগামী প্রতিভা' বলা অসঙ্গত হবেনা। তাঁর উপন্যাস 'নসিয়া' ও তাঁর প্রথম দিকের নাটকগুলি 'অধিকারের যুগ'এ লেখা। 'ডার্টি হ্যাণ্ডস' বোধহয় সার্ত্র্‌র সবচেয়ে সস্তা ও সুলভ সৃষ্টি। আসলে তিনি সাম্প্রতিক রাজনৈতিক ঘটনার পরিপ্রেক্ষিতে অস্তিবাদী আদর্শকে আরোপিত করেছেন। 'ডার্টি হ্যাণ্ডস'-এর মর্মার্থ হ'ল জীবনকে যদি দায়িত্বশীল হ'তে হয়, তাহ'লে জীবনের প্রত্যেক জরুরী ফলদায়ী কার্যের একটি নৈতিক অর্থ আবিষ্কার করতে হবে, আগেই হোক, দুদিন পরেই হোক। 'পার্টি' হুগোকে তার পাপের কোন সদর্থ করতে দেবে না, তাই সে সাম্যবাদ পরিত্যাগ

করবে। 'ডার্টি হ্যাণ্ডস' তাই বিচিত্র অর্থে সাম্যবাদ বিরোধী নাটক। এমনকি সার্ত্র্ প্যারীর কাগজে বিবৃতি দিতে বাধ্য হয়েছিলেন যে নাটকে রাশিয়ার বিরুদ্ধে কোন নিন্দা নেই। সার্ত্র্র 'নো এক্জিট' নামে একটি নাটক 'existentialist morality piece' বলে কথিত যা সমালোচকদের খুশী করেছিল, যদিও 'দ্য ফ্লাইজ' নাটকের তুলনায় নাটকীয় মালমশলা বেশি নেই।

'নো এক্জিট' নাটকটিই প্রথমে পাশ্চাত্ত্য নাট্যামোদীদের দৃষ্টি আকর্ষণ করেছিল। গারসিন এক শান্তিবাদী যে তার আদর্শ, সহকর্মী ও স্ত্রীর প্রতি বিশ্বাসভঙ্গ করেছে ; ইনেজ এক সমকামী যে একজোড়া পুরুষ ও নারীকে মৃত্যুবরণে বাধ্য করেছে ; আর এসতেলে এক অসতী স্ত্রী যে তার প্রেমিককে আত্ম-হননের পথে ঠেলে দিয়েছে, নিজেও মৃত্যুর পর নরকে তার সঙ্গে মিলিত হ'য়েছে। নরক তাদের কাছে এক নোংরা 'Second Parlour'-এ সহবন্দীত্ব। তাদের পরস্পরের অস্তিত্ব তাদের চারজোড়া চোখের দর্পনেই প্রতি-বিম্বিত। কিন্তু প্রথম পাঁচমিনিটের পরেই তারা আবিষ্কার করল যে তারা পরস্পরকে ঘৃণা করে, পরস্পরের সাহচর্যে কোন তৃপ্তি নেই। দৈহিক মিলনেও নেই সুখ-সান্ত্বনা। এসতেলে সমকামী নয় ; সে ও গারসিনের সহজীবন সম্ভব নয় কারণ গারসিন এক ধরণের দোষী মনোভাবের রুগী। তার সব উদ্দীপনা নিস্প্রভ হ'য়ে যায় যখন ইনেজ, ইচ্ছুক এসতেলের প্রতি প্রেম নিবেদন লক্ষ্য করার সময়, ঘৃণাপূর্ণ মন্তব্য করবে। যখন দ্বন্দ্বাভাসের চাতুর্য ও ক্রমবর্দ্ধমান উৎকণ্ঠা দিয়ে এই জালটি বিশ্লেষিত হবে, তখন তারা তিনজনই বুঝতে পারবে যে তাদের শাস্তি নিহিত আছে তাদের পরস্পরের অনন্ত হিংসাত্মক নিরীক্ষণের মধ্যেই। এবার যবনিকা পতন। এই নাটকে অস্তিবাদী পরিস্থিতি নরক প্রতিকীয়তায় উপস্থাপিত হ'য়েছে (গারসিনের ভাষায়, 'Hell is other People')। সার্ত্র্র এই অস্তিবাদ স্বাতন্ত্র-দর্শন দ্বারা বিধৃত। তার মধ্যে কোন

দায়িত্ববোধ নেই। তাই 'ট্র্যু প্লেজ'-এর ভূমিকায় জিওফ্রে বেরিটন তাঁর অস্তিবাদের ওপর এক রচনায় বলেছেন, 'Being bound by no pre-condition everyone is free to choose his own line. But he is responsible for all acts he does.'। ক্লাইটেম্‌নেস্ত্রা ও তার প্রেমিক এগিস্‌থিয়ুস হত্যা করল ক্লাইটেম্‌নেস্ত্রার স্বামী আগামেমননকে। ইলেকট্রাও অরেস্তেস তাদের পিতার এই অন্যায় হত্যার প্রতিশোধ গ্রহণ করল। 'ফিউরিস' (প্রতিহিংসার উগ্রচণ্ডী প্রতীক) দ্বারা পরে তারা অত্যাচারিত হ'ল। ইউরিপিডিস লিখিত 'ইলেকট্রা'—বিলম্বিত-প্রতিহিংসার প্রথম ট্র্যাজিডিরূপে স্মরণীয়।

উপরোক্ত গ্রীক পুরাণের মাধ্যমে সার্ত্র্, অংশত রাজনৈতিক ও অংশত দার্শনিক তত্ত্ব পরিবেশন করেছেন 'দ্য ফ্লাইজ' নামক বহু আলোচিত নাটকে। রাজনীতির মাধ্যম ইলেকট্রা, যার কণ্ঠে শোনা যাবে প্রথমে অমান্য করার সুর ও পরে বিদ্রোহ। জার্মান অধিকারের সময় লেখা এই অস্তিবাদী নাটক প্যারীর দর্শকদের (১৯৪২ খৃঃ) আলোড়িত করে তুলেছিল। অমান্যের সুর শোনা গেল প্রথম অঙ্কেই যখন ক্লাইটেমনেস্ত্রা ইলেকট্রাকে আদেশ দিল যে মৃতব্যক্তির শ্রাদ্ধ উপলক্ষ্যে আয়োজিত ভোজসভায় তাকে উপস্থিত থাকতে হবে যেখানে পৌরহিত্য করবে হত্যাকারী এগিসথিয়ুস। ইলেকট্রা উত্তরে জানাল: "রাজাকে জানাতে পার, আমি ভোজসভায় উপস্থিত থাকব না।" ১৯৪২-এর ঝংঝা-পূর্ব পটভূমিকায় এই অবাধ্যতার প্রতীকী ব্যঞ্জনা লক্ষণীয়। সেই জার্মান অধিক্রান্তির দীর্ঘ, অন্ধকার সুড়ঙ্গ পথের ওপারে এ যেন অল্প একটু আলোর রেখা। সিঙ্গাপুরের পতন হ'য়েছে তখন। ফরাসী বুদ্ধিজীবীদের সৎসাহস প্রশংসনীয়। শোনা গেছে ঠিক ঐ সময়ে ইংলণ্ডে যখন ঐ নাটকটি অভিনীত হচ্ছিল, তখন বিশেষ কোন উত্তেজনা রঙ্গালয়ে পরিলক্ষিত হয়নি। শুধু প্রথম অঙ্কের একটি মুহূর্ত লণ্ডনের নাট্যরসিকদের বিচলিত করেছিল। এগিসথিয়ুসের প্রাসাদের একটি

স্তম্ভের কাছে ক্লাইটেম্‌নেস্ত্রাকে দেখা যাবে। পরক্ষণেই সে ইলেকট্রাকে বলবে, "শান্ত হও। পৃথিবীর যে কেউ আমার মুখে থুতু ফেলতে পারে। আমাকে যে কেউ পাপী ও স্খলিতা বলতে পারে, কিন্তু আমার অনুতাপকে বিচার করার অধিকার কারুব নেই। ইলেকট্রা উত্তরে বলবে : "দেখ, এই হ'ল ত্বনিয়ার নিয়ম। এদের নিন্দা করার জন্য সবাই তোমায় অনুনয় করবে। কিন্তু যে দোষ তারা করবে তার ভিত্তিতেই তাদের বিচার করা সম্বন্ধে সতর্ক থাকবে। অন্য দোষগুলি নিয়ে কেউ মাথা ঘামাবে না। তাদের আবিষ্কার করাও কুরুচির পরিচায়ক।" তখন ক্লাইটেমনেস্ত্রা বলবে : পনের বছর আগে আমি গ্রীসের শ্রেষ্ঠ সুন্দরী ছিলাম। আজ আমার মুখের দিকে তাকাও, বিচার কর আমি কত যন্ত্রণা ভোগ করেছি।"

সার্ত্রে্র অস্তিবাদের স্বাতন্ত্রদর্শন তৃতীয় অঙ্কেই সদন্তে বিঘোষিত।[৮] এখানেই অরেস্তেস্ ও ইলেক্‌ট্রার মধ্যে বিচ্ছিন্নতার সৃষ্টি, একজনের পরাজয়ে, অপরের বিজয়ে। 'ফিউরিস' বড় বড় মাছির আকারে রক্তচক্ষু ও বিষাক্ত ডানা মেলে হত্যাকারীদের চারিপাশে রক্ত লোলুপতায় উড়ে বেড়াবে। ইলেকট্রা অনুতপ্ত, জুপিটারকে কাতর স্বরে ডেকে বলবে, 'আমি তোমার চরণ চুম্বন করব, তোমার দাস হব, তুমি শুধু আমায় মাছিদের হাত থেকে বাঁচাও।' মঞ্চ থেকে 'জুপিটর আমি অনুতপ্ত' বলে ভীত হরিণীর ন্যায় তার প্রস্থান। অপরপক্ষে, অরেস্তেস অনুতপ্ত নয়। সে চিৎকার ক'রে বলবে, "আরগোসবাসীরা মনে রেখ, আমার অপরাধ শুধু আমারই। সূর্যের মুখের ওপর আমি গর্ব করে বলছি। আমার বাঁচার কারণ ও গর্ব এই।" অরেস্তেস সম্পূর্ণ মুক্ত, মঞ্চ থেকে তার অক্ষত দেহে প্রস্থান।

নাটক হিসাবে 'দ্য ফ্লাইজ' দুর্বল। কিন্তু একজন সমালোচক যেমন বলেছেন :

[৮] এই সার্ত্রে্র সেই Philosophy of freedom—অর্থাৎ কোন কিছুর প্রতি মানুষের সম্পূর্ণ দায়িত্বহীনতা, নিজের প্রতি ছাড়া।

"It would be a mistake to dismiss his plays merely because his existentialism is so feeble as ethics or epistenology. But his philosophy did lead him to his dramaturgic formula. He writes a "Drama of Crisis" and it is this existentialist slant that gives the new look to his moral casuistry and his gripping well-made plots."

কিন্তু সার্ত্র্ সম্বন্ধে যাঁরা হতাশ হয়েছেন, আলবেয়ার কাম্যুকে তাঁরা আশার আলো মনে করেন। আশ্চর্যের বিষয় 'দ্য স্টেট অফ সিজ' ফ্রান্সে মার খেয়েছে। কাম্যুর উপন্যাস 'দ্য প্লেগ'-এর অবলম্বনে না হলেও, ঐ উপন্যাস সুলভ অনেক কৌশল নাটকে বিধৃত। মানব স্বাধীনতার ওপর সমসাময়িক ফ্যাসিস্ত আক্রমণকে প্লেগ বলা হয়েছে। উপন্যাসটি যাই হোক, নাটকটি খুব সফল হয়নি। কিন্তু নাটকে কাম্যুর রঙ, রূপ, ছন্দ, সঙ্গীত, ব্যক্তি ও সমষ্টির চেতনা নৃত্য-নাট্যের সৌন্দর্যে মহিমা মণ্ডিত। জর্মান অভিব্যক্তিবাদ এখনও যে অব্যবহার্য হয়নি তার প্রমাণ এখানে।

'ক্যালিগুলা' নাটকে অনেক উচ্চাশা, অনেক আড়ম্বর। কিন্তু শেষ রেশটুকু ধোঁয়ার মত অস্পষ্ট। বিষয়বস্তু ও আঙ্গিক, বক্তব্য ও কর্মফলে দুস্তর ব্যবধান। দর্শনাশ্রয়ী নাটকে যা সাধারণতঃ হ'য়ে থাকে, নাটকীয় গুণ ও দর্শনে কোন সুষ্ঠু সমন্বয় নেই। নাট্যকারের বিপ্লবী চেতনা ও অশান্ত আত্মার পরিচয় সংলাপে সোচ্চার। কিন্তু গতি ও নাট্যসংঘাত অনুপস্থিত। নাট্যক্রিয়ার পরিধির বাইরেই কামুর দুরন্ত চিন্তা ঘুরে বেড়ায়। অর্থাৎ নাটকে সুধু নাটকীয়তা ছাড়া আর সব কিছুই আছে। (Tr. Justin O'Brien ও Stuart Gilbert, দ্রষ্টব্য)।

১৯৩৮ সাল। কাম্যুর বয়স তখন মাত্র পঁচিশ। সবেমাত্র সুই তোনিয়া'র 'লাইভ্স অফ দ্য সিজারস' পড়েছেন। ক্যালিগুলা সিজারদের মধ্যে ঘৃণ্যতম। কাম্যু এঁর সংক্ষিপ্ত সাম্রাজ্যবাদী জীবন-

ধারা নাট্যীকৃত করার ইচ্ছা করলেন। তখন "music had lost melody, painting form, poetry rhyme and metre, thought conviction, history sense and religion God."

ক্যালিগুলা তখনো আকর্ষণীয় ব্যক্তিত্ব-সুন্দর, জীবন-জিজ্ঞাসু। ড্রুসিল তার ভগ্নী ও উপপত্নী—যার মৃত্যুর পরেই বুঝতে পারলেন যে পৃথিবীতে বেঁচে থেকে কোন সুখ নেই। তাঁর মনোভাব বদলাতে আরম্ভ করল। অসম্ভবের সাধনায় উন্মত্ত, ঘৃণা ও বীভৎসতায় বিষদগ্ধ ক্যালিগুলা হত্যা ও বিভিন্ন বিকৃত কার্যকলাপের দ্বারা স্বাধীন জীবনের এমন এক সংজ্ঞা আবিষ্কারে ব্রতী হ'ল যেখানে জীবনের মূল্যবোধ কদর্যতায় ক্লিষ্ট। পরিণতিতে আছে অবশ্য তার জাগরণ। বন্ধুত্ব ও ভালবাসা, বিশ্ব ভ্রাতৃত্ববোধ, সৎ ও অসৎ এসব তার কাছে তুচ্ছ। নিজের প্রতি তার আস্থা অগভীর নয়, কিন্তু বিশ্বের প্রতি তার অনাস্থা। ক্যালিগুলা তাই মৃত্যুকে স্বীকার ক'রে নিল। কেউই তাকে বাঁচাতে পারবে না আর অপরকে ক্ষতিগ্রস্ত ক'রে কেউ স্বাধীন হ'তে পারে না। কাম্যু বলেছেন: "নাট্যকারের কাছে অবৈধ লোভের মত অসম্ভবের প্রতি আকাঙ্খার চিত্রাঙ্কনও সমমূল্য। উন্মত্ত আবেগ ও তার ভয়ঙ্কর প্রতিক্রিয়া ও পরিণতিতে সব কিছুর ব্যর্থতা প্রদর্শনই আমার উদ্দেশ্য।" ক্যালিগুলা আকাশের চাঁদের প্রতি মোহগ্রস্ত আর না-পাওয়ার যন্ত্রণায় সে বিক্ষুব্ধ। আত্মতৃপ্তির জন্য সে বহু অত্যাচারিত সিসোনিয়াকে গলাটিপে হত্যা করবে। সে ব্যভিচারের চূড়ান্ত ভোগেও লিপ্ত থাকবে। তবু তার তৃপ্তি নেই। কিন্তু কিছু পরেই শত্রুর ছুরিকাঘাতে তার মৃত্যু। শেষ নিশ্বাসের সঙ্গে তার বিলাপ-ধ্বনি 'আমি বেঁচে আছি' গভীর তাৎপর্যপূর্ণ।

[*]দোষ অনেক—দ্বিতীয় অঙ্কের আরম্ভের কুকুর ডাকের পরেই 'blasphemy' নিয়ে গম্ভীর আলোচনা; সামঞ্জস্যহীন উন্মত্ততা,

[*]ভূমিকা দ্রষ্টব্য

মনস্তত্ব ও বাস্তবতার অসমন্বয়, ভীড়ের দৃশ্যের বেসামাল হঠকারিতা। দোষ ত্রুটি থাকা সত্ত্বেও তবু ক্যালিগুলাকে একজন বিশিষ্ট সমালোচকের ভাষায় বলা যায়—'a bad great play'—।

নাট্যশিল্পে ফরাসী নাটকের বৈশিষ্ট্য বুদ্ধিগতভাবে বিচার্য। এ বিষয়ে একটি উদ্ধৃতি দিয়ে এই সংক্ষিপ্ত আলোচনাটি শেষ করব :

French theatre has long been an innovating force in thatrical arts. The particular genius of great French play-wrights is in the realm of the intellect, the idea, the completed, perfect vision. From Moliere and Racine to Giraudoux and Anouilh, they have staged incomparably the 'condition of man', his foibles, his tragedies, his fate."[১০]

১০ *The Genius of the French Theatre*, Ed. by Albert Bermel ; ভূমিকা দ্রষ্টব্য।

কাফ্‌কার 'বিচার'

ফ্রান্‌ৎস্‌ কাফ্‌কার (১৮৮৩-১৯২৪) একটি উপন্যাসের (Der Prozess) নাট্যরূপ দেন আঁদরে জিদ্‌ ও জাঁ-লুই বারোলৎ। এই নাট্যরূপের ইংরেজী অনুবাদ করেন শ্রীমতী ন্যাণ্ড্‌স্‌ স্টর্‌ম্‌। প্যারীতে, 'ম্যারিগণী থিয়েটরে' প্রথম অভিনয় হয় ১৯৪৭এর অক্টোবরে আর লণ্ডনে 'উনটার গার্ডেনে' ১৯৫০এর এপ্রিলে। ইংরেজী অনুবাদের নাম 'The Trial', ফরাসীটির 'Le Proces'।

নাটকের বিষয়বস্তু নায়ক (Josephk) যোসেফক্‌-এর অসহায় আর্ত আকুতি, যার জীবনে কোন সান্ত্বনা নেই, না ধর্ম-বিশ্বাস, না দার্শনিক বৈরাগ্য। প্রতিদিন সূর্য আলো দেয়, রামধনু দেখলে মন নেচে ওঠে, আকাশের নীল চোখে কত ভাল লাগে, তরুণ-তরুণীর মন দেওয়া-নেওয়া এগুলি যেন কাফ্‌কার মত তাঁর নায়কও ভুলে যায়। তিনি শুধু দেখলেন ভাল লোকেরা কষ্ট পায়, সৎ, অসৎ, উভয়েই শাস্তি পায়, নির্দোষ, নিষ্পাপ আত্মা, এমনকি শিশুরাও অত্যাচারিত হচ্ছে। পশুজগতে কি নিষ্ঠুর পীড়ন, হিংসা ও হত্যা! এসব দেখে তাঁর আত্মা বিদ্রোহ করল, বিমূঢ়, অসহায়, আহত-অভিমান আত্মা! (কোন কোন ইহুদী সমালোচক মন্তব্য করেছেন কাফকা 'তালমাদ'-এর সহজিয়া ব্যখ্যা পড়ে প্রভাবিত হয়েছিলেন।)

কিন্তু কাফ্‌কার মন যে সমস্যায় বিঘ্নিত, সভ্য পৃথিবীর ঊষাকালে ভারতীয় ঋষিরাও সেই কথা ভেবেছেন। তিনটি সান্ত্বনার কথাও আছে। মন্দ বা অসৎ-এর অন্তিম সত্য কি—এ সম্বন্ধে সন্দেহের অবকাশ আছে: ধ'রে নেওয়া যেতে পারে সৎই চিরন্তন সত্য: কিম্বা আত্মত্যাগের চরমানন্দের মুহূর্তে মানব নিজের ইচ্ছা-শক্তিকে অপরের ইচ্ছাশক্তির মধ্যে উৎসর্গ করবে।

কিন্তু কাফ্‌কার মন এই সান্ত্বনা গ্রহণ করেনি। বিশ্বাস ও সমর্পণ,

সন্দেহ ও ত্যাগ কিছু না। তিনি শুধু দেখেছেন, মানবজাতিকে ঈশ্বর যে দৃষ্টি দিয়ে বিচার করেন, সে দৃষ্টি আর যাই হোক মানবিক নয়। অভিমানী, ভীত মানুষ যেন পর্বতচূড়ায় ঘন কুয়াসার অন্ধকারে হাতড়ে বেড়াচ্ছে, সামনে খাড়া খাড়া পাথরের চাঁই।

এই বিষয়বস্তু যে নাটকের, সে নাটক সহজে সাফল্য লাভ করতে পারে না। কিন্তু 'great play' কাকে বলে? কে যেন একটি ভাল সংজ্ঞা দিয়েছেন,"greatness comes in a play when an intense experience in a fine mind is translated with ecstasy into effective theatrical terms."। এই effective theatrical terms—ফলপ্রদ নাট্য শর্তগুলিই তাহ'লে আসল কথা—তা সে 'হ্যামলেট'ই হোক বা 'হু ইজ এ্যাফ্রেড অব ভার্জিনিয়া উল্ফ্' হোক। অভিজ্ঞতার গভীরতা বা মানসিক ঐশ্বর্য এখানে গৌণ বিষয়। গান্ধী বা সক্রেটিস নাট্যামোদী দর্শকদের মঞ্চ অবতরণে খুশী করতে পারবেন না। কাফকার নাটক শেষোক্ত শ্রেণীর।

যোসেফক্ (Josephk) বুঝতে পারে না কেন তাকে গ্রেপ্তার করা হল। যে ধরণের বিচারের তাকে সম্মুখীন হ'তে হল, তা তার কল্পনার ও অভিজ্ঞতার বাইরে। আইনকে অন্যায়ভাবে তার ওপব প্রয়োগ করা হ'য়েছে বা তার মত নির্দোষকে দোষী করা হ'য়েছে, এটাই তার অভিযোগের উৎস নয়। আইন সঙ্গত ন্যায়-বিচার বলে যে কথাটা চলে আসছে তার বিষয়বস্তু সে আজও বুঝে উঠতে পারল না, জীবনের অভিজ্ঞতায়, দুর্লভ আলোকিত মুহূর্তের অবলোকনে সে যে সব সত্য আবিষ্কার করেছে, সে সবের সঙ্গে এর কোন মিল নেই। (তার মৃত্যুও তো 'like a dog'!)।

মঞ্চে জোসেফক্'র এই মানসিকতা ফোটাবার জন্য অনেক মঞ্চ কৌশল অবলম্বন করতে হবে। লোকেরা সিঁড়ির ওপর দ্রুতবেগে ওঠানামা করবে, পথের মাঝখানে ফাঁসিকাঠে যোসেফক্ কখনো মাথা

গলিয়ে দেবে। প্রথম দৃশ্যেই দেয়ালগুলি ঢেউয়ের মত ওঠানামা করবে। অনেকগুলি বড় বড় কালো কালো খিলান দেখা যাবে, দেখা যাবে অনেকগুলি অন্ধকার ঘর। অভিনয়ভঙ্গি হবে যাকে বলে 'স্টাইলাইজ্‌ড্‌'। অভিনেতারা শূন্য পেয়ালায় চা খাবে। কাল্পনিক টাইপরাইটার-এ আঙ্গুল চালাবে। যোসেফক্‌-এর ডেস্কের ওপর যে টেলিফোন যন্ত্রটি আছে তার দৈর্ঘ্য আঠার ইঞ্চি। মূক অভিনয় পদ্ধতি গ্রহণ করা হ'য়েছে বহুস্থলে। যোসেফক্‌ চরিত্র চিত্রণে যাকে আজকাল 'চ্যাপলিনইজম্‌' বলে তার প্রভাব পড়েছে নিঃসন্দেহে।

উপন্যাসে না থাকলেও নাটকে ধর্মযাজকের মুখে একটি অতিরিক্ত উক্তি জুড়ে দেওয়া হ'য়েছে। তার প্রথম অংশটি নিম্নলিখিতরূপ :

"The words of scripture which will serve as text for our meditation of tonight are to be found in the third chapter of the Lamentations of Jeremiah : "He hath inclosed my ways with hewn stones, that that I can not get out," (Pause) Brethen, it is needful to consider that these words of the prophet, these words of despair, are immediately followed by words of comfort. It is these that, with your permission, we are going to meditate upon together. "For the Lord will not cast off for ever……"।

এই ভাষণের দ্বিতীয় অংশটি নৈরাশ্যময়। যাকে বলে existentialist ambience—অস্তিবাদী পরিবেষ্টনে বিধৃত। (এই কি সেই আঁতোয়াঁ আর্তো-র "Theatre of cruelty" বা নির্দয়নাট্য, যাতে দর্শককে বাস্তব চেতনায় জাগ্রত করার জন্য ভয়ঙ্কর সব নিষ্ঠুর দৃশ্য দেখান হয়?)

নাটক হিসাবে 'দ্য ট্রায়াল' সাফল্য লাভ না করলেও কাফকার মনোজগতে প্রবেশের চাবিকাঠি হিসাবে এই নাট্যরূপটি তাৎপর্যপূর্ণ।

দণ্ডিত নায়ক : বৃন্দান বেন

১৯৫৫ খৃষ্টাব্দের কোন এক কর্মহীন অবসরে থিয়েটর ওয়ার্কশপের পরিচালিকা খ্যাতনাম্নী প্রযোজিকা জোয়ান লিট্‌ল্‌উড ডাকযোগে একটি নাটক পেলেন। পাঁচ পাতা মাত্র পড়েই তারবার্তা পাঠালেন, 'চলবে'।

এক আইরিশ নাট্যকারের প্রথম পূর্ণাঙ্গ নাটকটি কয়েকমাস পরেই ইংলণ্ডের স্ট্র্যাটফোর্ড ও ওয়েস্ট এনডের নবনাট্যধারায় নতুন জোয়ারের স্পর্শ আনল, শক্তিশালী প্রতিভারূপে স্বীকৃতি পেলেন আর একজন আইরিশ, ডাবলিনের বোহেমিয়ান বৃন্দান বেন (১৯২৩)। নাটকের নাম 'দ্য কোয়ার ফেলা'। জেলখানার অপরাধীদের সমাজ নিয়ে গল্প, তাদের মানসিক ও পারিপার্শ্বিক আবহাওয়া, ওয়ার্ডার, কসাই ইত্যাদির জীবন্তনরক দর্শন। দণ্ডিত ব্যক্তির জেলখানার ডাবলিন-প্রচলিত চল্‌তি নাম 'দ্য কোয়ার ফেলা'।

'অল্‌স্‌টার' জেলখানা। দুটি লোকের ফাঁসি হবার কথা। 'সিলভারটপ' ও 'কোয়ার ফেলা'। 'সিলভারটপ' শান্ত স্বভাবের স্ত্রী-হন্তা; শেষ মুহূর্তে জানতে পারল তার ফাঁসির সাজা রদ ক'রে যাবৎজীবন কারাদণ্ড হয়েছে। অপরজন যে তার ভাইকে টুকরো টুকরো করে কেটেছিল তার ফাঁসির সাজা বহাল থাকবে।

এবার কয়েদীদের মনে মনে, শরীরে শরীরে ছড়িয়ে পড়বে তাদেরই একজনের ফাঁসির আতঙ্কের বিষ। কিছুক্ষণের মধ্যে জহ্লাদ এসে নিয়ে যাবে, পরিয়ে দেবে কালো কাপড়, গলায় দড়ি বেঁধে ঝুলিয়ে দেবে মৃত্যু মঞ্চে, সরিয়ে দেবে পায়ের শেষ অবলম্বন। ধড়ফড় করতে করতে নীল শরীরটা পড়ে যাবে মরণ-কূয়োর অন্ধকার গহ্বরে। ওয়ার্ডার দুজন তাদের ঘড়ি খুলে রাখবে অবশ্যম্ভাবী প্রশ্নকে এড়াবার জন্য, 'কটা বাজল?'

জেলখানার পাঁচিলের ভিতরের জগৎ ও ওপারের জগতের তফাৎ দেখানো হবে। বাইরের জগৎ উদাসীন অথবা হাল্কাসুরে ভরা। শোনা যাবে মদ খেয়ে একদল লোক গান গাইতে গাইতে বাড়ী ফিরে যাচ্ছে। জেলের 'গভর্ণর' বর্ণনা করছেন গতকাল এক পার্টিতে কেমন করে 'The night before Larry was stretched.'।

ভেতরের জগৎ দুর্বিসহ বীভৎসতায় অস্বাভাবিকভাবে 'আয়রনিকাল'। জহ্লাদ হিসেব করতে ব্যস্ত কতজোরে দড়িটা টানতে হবে, তার অন্য সাথী মন্ত্রপাঠ করবে। অধিকাংশ বন্দীরা 'কোয়ার ফেলা'র প্রতি সহানুভূতি সম্পন্ন। দুজনতো বাজি রাখবে শেষ মুহূর্তে তার ফাঁসির সাজা রদ হ'য়ে যাবে।

ধীরে ধীরে আমরা জেলের অন্য বাসীন্দাদের পরিচয় পাই। 'ডানলাভিন' ও 'নেবার'-এর বাতে স্পিরিট ঘষা হবে, হিলি আসবে একটি দাতব্য সংস্থা থেকে কয়েদীদের অভিযোগ লিখে নিতে। 'সিলভারটপ' ভাবছে সারাজীবন কারাদণ্ডের বদলে নিজের সেলে আত্মহত্যার চেষ্টা করবে। দুটি তরুণ কয়েদী চিন্তা করবে কিভাবে জানালার ফাঁক দিয়ে উঁকি দিয়ে পাশের নারী জেলের উঠোনে অন্তর্বাস শুকুতে দেখতে পাওয়া যেতে পারে একবার। যৌন সমস্যা জর্জরিত কয়েদী, নরম, গরম, নানা মেজাজের, নানা জাতি ও ধরণের কয়েদী।

শেষ মুহূর্ত এসে গেছে। তার নামে আসা শেষ চিঠিগুলি না খুলেই কবরে ফেলে দেওয়া হল (খবরের কাগজের লোকদের হাত থেকে বাঁচবার জন্য। যদিও দুজন কয়েদী চেষ্টা করবে ঐ চিঠিগুলি চুরি করার)। 'কোয়ারফেলা'র শেষ মুহূর্তগুলির বর্ণনা পাওয়া যাবে সেলের জানালা থেকে রেডিয়ো টীকাকারের ভঙ্গিতে বলা এক কয়েদীর জবানীতে। (এই নাট্যকৌশল গ্রীক ট্র্যাজিডির দুর্ঘটনার সংবাদবহনকারী দুতের কথা মনে করিয়ে দেয়।) আরম্ভ হবে ধর্মের নামে বর্বর আচার অনুষ্ঠান। পুরোহিতদের পরামর্শ, ছুড়ের

মঞ্চের ফাটল সম্বন্ধে আলোচনা, এক্ঘণ্টা শরীর ঝুলিয়ে রাখার প্রথা, ডাক্তারের মৃতদেহ পরীক্ষা ইত্যাদি।

বলা হয় দুঃসময়ের দুঃসহ মুহূর্তে আইরিশদের রসবোধ বেশী করে জাগ্রত হয়। বৃষ্টির মধ্যে হাতকড়া পরে জেলখানার পথে যেতে যেতে অস্কার ওয়াইল্ড বলেছিলেন, 'If this is how Her Majesty treats her prisoners, she does not deserve to have any.'। ষোল বছর বয়সেই বৃন্দান বেন আট বছর জেলে ছিলেন I. R. A. (Irish Republican Army) আন্দোলনে জড়িয়ে পড়ার জন্য। (*Borstal Boy* নামক আত্ম-কাহিনীতে তাঁর জীবনের এই অংশের বর্ণনা পাওয়া যাবে।) আইরিশরা বড় আদর্শের ক্ষেত্রে ভাবপ্রবণ হলেও মানুষের ক্ষেত্রে অন্যরূপ। তাই 'কোয়ারফেলা'কে সামনে না এনে তাকে বরাবর মঞ্চের নেপথ্যেই রেখেছেন নাট্যকার। শুধু দেখান হ'য়েছে কেমন ক'রে আইনসিদ্ধভাবে তাদেরই একজনকে হত্যা করার প্রতিক্রিয়া কয়েদীদের মধ্যে নানা প্রতিক্রিয়ার সৃষ্টি করবে। বৃন্দান বেনের একমাত্র অস্ত্র হ'ল মারাত্মক রসকৌতুক, যূপকাষ্ঠের সামনে দাঁড়িয়ে। অস্ট্রেলিয়ার সেই দস্যুটি, (নেডকেলি) গলায় ফাঁস লাগাবার পর যেমন বলেছিল, 'Such is life'। বেনের কয়েদীরাও মৃত্যুর মুখোমুখী দাঁড়িয়ে কবর খুঁড়তে খুঁড়তেও নানা অশ্লীল ইয়ার্কি করতে থাকবে। এমনকি জহ্লাদকেও 'সিরিও-কমিক' চরিত্র মনে হবে।

জেলখানার আতঙ্কগ্রস্থ আবহাওয়া দুঃসহ, অসহ্য, যন্ত্রণাদায়ক। কুশল নাটকীয় দক্ষতায় কর্কশ কমেডীর আড়ালে ট্র্যাজিডিকে লুকিয়ে রাখা হ'য়েছে।

চরম মুহূর্ত আসার মুখে মুখে নাটকের Symbolism ও Irony আরো ভয়ঙ্কর হয়ে উঠবে। 'কোয়ার ফেলা'র চিঠি চুরি ক'রে কাগজে পাঠাবার চেষ্টা (সমাজ শুধু অপরাধী সৃষ্টি করেনা, তার ফাঁসির পরেও তার চিঠি ছাপিয়ে পয়সা লুঠতে চায়।), কোয়ার

ফেলার কফিনকে 'কাঠের ওভারকোট' বলে ঠাট্টা করা, এক পুরনো কয়েদীর স্পিরিট দিয়ে বাত সারাবার জন্য ওয়ার্ডারকে দিয়ে পা মালিস করান ইত্যাদি জীবনের কটূতিক্ত ব্যঙ্গ উপহাসের অতি বাস্তব রূপায়ন যন্ত্রণা-মধুর আবেদনে দীপ্ত !

স্বভাববাদী পটভূমিতে একটি চিরন্তন উপকথা সৃষ্টির মাধ্যমে বৃন্দান বেন ও'কেসীর প্রথম দিকের নাটকীয় কৌশল অনুসরণ করেছেন (ফাদার নেড, কক্ ইত্যাদি চরিত্র স্মর্তব্য।)

একটা কথা মনে রাখতে হবে যে বৃন্দান বেনের মানবিকতা ও সুষ্ঠু জীবনবোধ জেলখানার পাশবিকতার মধ্যে হারিয়ে যায়নি। শেষ দৃশ্যে প্রধান ওয়ার্ডার ও নাট্যকারের মুখপাত্র ওয়ার্ডার রেগানের কথাবার্তার মধ্যে (ফাঁসির নির্দিষ্ট দিনের পূর্বরাত্রে দণ্ডিত ব্যক্তির দেখাশোনা সম্বন্ধে) নাট্য কৌশলের চাবি কাঠিটি খুঁজে পাওয়া যাবেঃ

প্রধান ওয়ার্ডার—কাজের জিনিষ আমরা আর কি পাঠাতে পারি ?

রেগান—এক বোতল সল্ট্।

প্রধান—সে কি খাবে মনে কর ?

রেগান—না, কিন্তু আমি খাব।

প্রধান—রেগান, তুমি অবাক করলে।

রেগান—আমি এমন লোকেদের মধ্যে মানুষ হ'য়েছি, যারা মরার সময় মদ খেয়েছে, নয় প্রার্থনা করেছে। কেউ কেউ দুটো কাজই করেছে। আপনি ভেবেছেন কানুন এই লোকটির মরাকে অন্য কিছু করেছে, অন্য লোকদের মরার সঙ্গে তফাৎ করেছে। ধরুন আমার নিজের কথাই।

প্রধান—আমি তো খুনের অপরাধী নই।

রেগান—তা নয়। কাল সকালেই কেউ আর আপনার ওপর লাফিয়ে প'ড়ে খুন করছেনা। আমি কিন্তু তার বিষয় ভাবছিনা, বরং আমার নিজের বিষয়ে ভাবছি। সেই সময়ের কথা ভুলে

যাচ্ছেন আপনি যখন লোকটিকে ধরে লাথি মেরে ফাঁদের গর্তে ফেলে দেওয়া হবে। আপনি সেইসব ওয়ার্ডারদের কথা তো জানেন না যারা তার ঘাড় মট্‌কে দেবার জন্য তার পা ধ'রে ঝুলবে। জল্‌হাদের টান কম পড়লে তার ওপর ঝাঁপিয়ে পড়বে।

প্রধান—মিস্টার রেগান, আমার অবাক লাগছে।

রেগান—আজ রাতের মধ্যে আপনি দ্বিতীয়বার অবাক হ'লেন স্যার।

নাট্যক্রিয়া সমাধানে নাটকের গঠন রীতি ও সংলাপ (আইরিশ জনতার ভাষা আর কয়েদীদের কথ্য ভাষার অপূর্ব সমন্বয়) প্রকরণ বৈচিত্র্যের উল্লাসে জ্বলন্ত। বর্ণাঢ্য 'রিপোর্টাজ' গভীর অর্থবহ ও চারিত্র্যের দ্যোতক।

প্লটের গ্রন্থনায় অবশ্য ঐতিহ্যবাহী সামর্থ নেই। কিন্তু জীবনের নানা খণ্ডকাহিনীকে কখনো সর্ব-সম্মুখে, কখনো নেপথ্যে, কখনো একত্রিত ক'বে দৃশ্যান্তরের ক্রমান্বয়ে,ধীরে ধীরে নাট্যাকর্ষণকে তরান্বিত করার চাতুরী অবলম্বন ক'বে দর্শক মনকে পরিণতির দিকে উন্মুখ ক'রে তুলতে পেরে বৃন্দান বেন ঐ ক্ষতিকে অনেকটা পূরণ করেছেন।

বৃন্দান বেনের পরবর্তী নাটক 'দ্য হোস্টেজ' স্বভাববাদবিরোধী ভিন্নশৈলীর প্রচেষ্টা, কিন্তু বিষয়বস্তু এক। এখানেও প্রধান চরিত্র মৃত্যুদণ্ডে দণ্ডিত। বৃটিশের অবিচারের প্রতিশোধরূপে তরুণ ফৌজী লেসলি উইলিয়াম্‌স্ আই, আর, এ দ্বারা গুলিবিদ্ধ হ'তে যাচ্ছে। অন্যান্য চরিত্ররা বিবেচিত হবে এই শাস্তির প্রতিক্রিয়া অনুযায়ী। ও'কেসীর নেডের মত ('দ্য ড্রামস অফ ফাদার') আই, আর, এর সভ্যরাও কতগুলি মৃত, পুরনো আদর্শ ও প্রথার শিকার। তাদের পাশাপাশি কিছু প্রতীক চরিত্র থাকবে যৌবন, সৎবুদ্ধি ও উদারতা প্রভৃতির দ্যোতক হ'য়ে। একজন অতি উৎসাহী আই, আর, এ সভ্য। ডাবলিনে তার বাড়ীতেই নাটকের পটভূমি। সে মনে করে গুলি করে মারাটাই পবিত্র ধর্ম। 'হোস্টেজ' কে সে ধ'রে নিয়ে

আসবে সেই অফিসারটি আরো পাষণ্ড, যদিও সে গোঁড়াপন্থী ক্যাথলিক। ডাবলিনের ঐ পানশালায় কিছু 'দোদো' জাতীয় চরিত্র দেখা যাবে—নিগ্রো, গুপ্তচর, রাজকুমারী গ্রেস, ভণ্ড মেয়ে-সাধু কুমারী গিল ক্রাইস্ট, স্থিরবুদ্ধি দেহ ব্যবসায়িনী মেগ। অপরপক্ষে: 'হোস্টেজ' ও পরিচারিকা তরুণী টেরেসা শুভবুদ্ধি সম্পন্ন মানুষ।

শেষ দৃশ্যে ককনি সেনাটি মুক্তি পাবা মাত্র দৈবাৎ ডাবলিন লজেরই একজনের অনিচ্ছাকৃত গুলির আঘাতে মারা যাবে। অস্পষ্টভাবে শোনা যাবে তার উদ্ধত উক্তি, 'আমি একজন চোরা-পুলিশ। কেউ জানলেও আমি পরোয়া করি না'। পিয়ানোতে তখন বাজবে কোমল রাগের অনুরনন।

নাটকে রাজনীতি, নীতিকথা, ব্যঙ্গ, সমাজশাস্ত্র সবই যথাস্থানে পাওয়া যাবে। একজন সমালোচক বলেছেন, 'a tragic extravaganza', আর একজন বলেছেন 'a musical extravaganza'। 'কমেদিয়া দেল আর্ত' বলেছেন কেউ যেন সর্বোপরি মনে পড়ে টাইনানের মত লব্ধপ্রতিষ্ঠ নাট্যবিশারদের সস্নেহ রসিকতা আধুনিক নাটক সম্পর্কে, 'tragical—comical—historical—pastoral—farcical—satirical—operatical—musical—music-hall'। বর্তমান নাটকে প্রায় পঁচিশটি গান আছে। 'হোস্টেজ' নিজেও গাইবে। গানগুলি নানা ধরনের—বীভৎস উল্লাস, ব্যঙ্গ, প্রহসন, বিষাদ—সবই আছে এই গানে। পানশালাটি মিউজিক হলের সঙ্গে তুলনীয়। দুটি গান দর্শকেরা বারংবার শুনতে চেয়েছে : "There's no place on earth like the world." ও "Oh Death, where is thy sting···"।

একথা অনস্বীকার্য যে জোয়ান লিট্‌লউডের পরিচালনা ও সহযোগিতার গুণেই ইংলণ্ডে ও আমেরিকায় বৃন্দান বেনের নাটক অভিনয় সফল হ'তে পেরেছে। ১৯৫৯ এ প্যারীর আন্তর্জাতিক উৎসবে শ্রেষ্ঠ অভিনীত নাটক হিসাবে পুরস্কারের অন্যতম অংশীদার তিনি।

লরকার ট্র্যাজিক নায়িকারা

চিত্রশিল্পী, সঙ্গীতজ্ঞ, অভিনেতা, মঞ্চ-নির্দেশক ফেদেরিকো গার্থিয়া লরকা (১৮৯৯—১৯৩৬) এ যুগের অন্যতম শ্রেষ্ঠ গীতিকবি ও কাব্য-নাট্য রচয়িতারূপেই অধিক পরিচিত। স্পেনের গৃহযুদ্ধে যেদিন গ্রানাদার বাইরে এই ছত্রিশ বছর বয়স্ক নির্দলীয় এক প্রতিভাদীপ্ত যুবককে গুলি ক'রে হত্যা করা হ'ল সেদিন অন্যায়ভাবে নিশ্চিহ্ন করে দেওয়া হ'ল এক মহৎ সম্ভাবনাকে।

লরকা লিখিত চারটি বিশিষ্ট নাটকের নাম : 'য়ারমা', 'ব্লাড ওয়েডিং', 'দ্য হাউস অব বার্নাডা এ্যালবা' ও 'ডন পেরলিম্পলিন'। 'ব্লাডওয়েডিং' নাটকটি আধুনিক ট্র্যাজিডি হিসাবে কিছু বৈশিষ্ট্যে চিহ্নিত। সংকট সংঘাতের উৎকণ্ঠা রচনায়, গদ্য ও কাব্যের তীব্র, বলিষ্ঠ, গীতিময় উচ্ছ্বাসের সুষ্ঠু সমন্বয়ে, সুররিয়ালিস্ট চিত্রকল্পের ব্যবহারে 'ব্লাড ওয়েডিং' নাট্যানুরাগীদের প্রশংসা অর্জন করেছে। এখানে ভাগ্য বিপর্যয় ও হিংসাবৃত্তির রূপকল্প ব্যবহার করে লরকা ট্র্যাজিক প্রস্তুতি রচনায় নতুন আঙ্গিকের এক সফল পরীক্ষা করেছেন। [দ্রষ্টব্যঃ *Three Tragedies of Federico Garcia Lorca*, Tr. Graham Lujan and O'Connel, P. 56]।

অবশ্য মেটারলিঙ্কের নাটকের মত লরকার কাহিনীর সকল ঘটনাই অশুভ ইঙ্গিতবহ, চরম বিপর্যয়ের জন্য পূর্ব প্রস্তুতির দ্যোতক। প্রভেদ শুধু এই যে, লরকার সংলাপে কামনার যে বহ্নিচ্ছটা দেখা যায় তা কখনই মনোবলের কাছে জয়ী হয় না। ইচ্ছাশক্তি থেকেও তা বিচ্ছিন্ন নয়। 'ব্লাড ওয়েডিং' অবশ্য মনে করিয়ে দেয় আধুনিক নাটক, সাম্প্রতিক সাহিত্যিক ও দার্শনিক স্বভাববাদের স্রোতে ভাসতে গিয়ে কি হারিয়েছে। তবে লরকার ট্র্যাজিক প্রস্তুতির আঙ্গিক আধুনিক কালের 'সাম্প্রতিক ট্র্যাজিডি'র একটা প্রয়োজনীয়

অংশের ক্ষেত্রে সিঃসন্দেহে দিগন্তবিস্তার। উদাহরণস্বরূপ প্রথম অঙ্কের দ্বিতীয় দৃশ্যে লিওনাভোর শাশুড়ী যখন তাঁর নাতনীকে ঘুম পাড়াচ্ছে, তখনকার গান ও শেষ দৃশ্যের বিলাপ, অথবা সেই অরণ্যদৃশ্য, যেখানে মৃত্যু ও চাঁদকে মারাত্মক দ্বন্দ্বযুদ্ধের আগে রূপক হিসাবে ব্যবহার করা হয়েছে। 'য়ারমা' নাটকের দ্বিতীয় অঙ্কে পাহাড়ী ঝর্ণার পাশে কাপড় ধোয়ার দৃশ্যটিও মনে পড়ে।

কিন্তু লরকা যে গীতিনাট্যের কুসুমাস্তীর্ণ পথ থেকে জঙ্গম বাস্তবতার পথে দ্রুতবেগে এগিয়ে আসছিলেন তার প্রমাণ 'দ্য হাউস অব বার্নাডা আলবা'। এখানে পারিবারিক অহঙ্কার ও ব্যর্থতার ইতিহাস। অবশ্য, কাব্যগুণ ও নাটকীয়তা, লরকার যা মৌলিক প্রতিভা, এই নাটকে অবহেলিত হয়নি।

লরকার নাটকে একটি বিষয় বিশেষভাবে লক্ষণীয়। তাঁর তিনটি বিয়োগান্তক নাটকেই দেখা যায় ট্র্যাজিডির উৎস নারী। নারীর জীবনেই আসবে মৃত্যুবহ বিপর্যয়। মানবজীবনে নারীর সবচেয়ে বড় ভূমিকা পুরুষ ও শিশুকে ভালবাসা। স্বাভাবিকভাবেই তাই ট্র্যাজিডি ও কমেডিতে নারীর মুখ্য বা অন্যতম মুখ্য ভূমিকা। লরকার নাটক এই ভূমিকার আর একটি আধুনিক স্বীকৃতি।

'ব্লাড ওয়েডিং' নাটকে বিবাহ রজনীতে নববধূ তার পূর্ব প্রেমিকের সঙ্গে পালিয়ে যাবে। পরে তারা ধরা পড়বে এক অরণ্যে, সেখানে দ্বন্দ্বযুদ্ধে .পরস্পরকে হত্যা করবে প্রেমিক ও স্বামী। শেষে দেখা যাবে প্রেমিকের স্ত্রী, নববধূ ও তার শাশুড়ী বিলাপ করছে। গ্রীক নাটকের মত পূর্বঘটিত অপরাধের কাহিনীও আছে।

নাটকের সংলাপ সংক্ষিপ্ততায় রসোত্তীর্ণ, গানও আছে প্রচুর। 'মুন' ও 'বেগার ওম্যান'-এর ইংরেজী অনুবাদের কাব্য-সংলাপ থেকে কিছু অংশ উদ্ধৃত ক'রে লরকার আঙ্গিকের পরিচয় দেওয়া যেতে পারে। অরণ্য মধ্যে প্রেমিকরা ধরা পড়বে, স্বামী ও প্রেমিকের মধ্যে হবে দ্বন্দ্বযুদ্ধ, তখন :

Beggar woman : The moon's going away, just when they're near. The wort get past here. The river's whisper and the whispering tree trunks will muffle the torn flight of their shrieks.

It has to be here, and soon. I'm worn-out, The coffins are ready, and white sheets wait on the floor of bedroom for heavy bodies with torn throats.

Let not one bird awake, let the breeze, gathering their moons in her skirt fly with them with the over block tree tops or bury them in soft mud.

(*Impatiently*)

Oh, that moon ! that moon !

(*The moon appears. The intense blue light reappears.*)

Moon : They're coming. One band through the ravine and the other along the river. I'm going to light up the founders. What do you need ?

Beggar woman : Nothing.

Moon : The wind blows hard now, with a double edge.

Beggar woman : Light up the west coast and open the path after that.

Moon : But let them be a long time a-dying so the blood will slide its delicate hissing between my fingers. Look how my ashan valleys alredy are walking in longing for this fountain of shuddering Jashes ! (iii. i.)

অবশেষে আবেগ ও শ্লেষ ও গীতিময়তায় প্লট সুষম সংহতি লাভ করবে :

Mother : It's the something
Always the cross, the cross.

Woman : Sweet nails,
Cross adored,
Sweet name
Of Christ out Lord.

Bride : May the cross protect both the quick and the dead.
Mother : Neighbours : with a knife……
……the dark roof of a stream.

Bride : And this is a knife
a tiny knife
that barley fits the hand,……
…two men are left stiff,
with their lips turning yellow.

Mother : And it Farley fits the hand
But it slides in clean
through the astonished flesh
and stops there, at the place
where trembles, enmeshed
the dark roof of a strean. (III. ii)

এখানে দেখি, লরকার স্থৈর্য, সংযম, আনুষ্ঠানিক পুনরুক্তি, এসব নারীহৃদয় উৎসারিত বিলাপ-মগ্নতার মাধ্যমেই অভিব্যক্ত।

'দ্য হাউস অভ বার্নার্ডা এ্যালবা'কে লরকা বলেছেন, 'a drama about woman in a village of Spain.' তিনি আরো বলেছেন, 'these three acts are intended as a photographic documents.'

বার্নার্ডার পাঁচটি কন্যা—বিশ থেকে উনচল্লিশ তাদের বয়স। বার্নার্ডা উগ্রচণ্ডা প্রকৃতির। তার বৃদ্ধা মার বয়স আশি, উন্মাদ। তাকে তালা বন্ধ ক'রে রাখা হ'লেও নাট্যক্রিয়াকে উত্তপ্ত করার জন্যই বোধহয় সে মাঝে মাঝে পালিয়ে যায়। পরিবারের বন্ধু দুজন স্ত্রীলোকও আছে নাটকে। আর আছে শোকাভিভূত দু-শত নারী সম্বলিত কোরাস।

বার্নার্ডার স্বামী সম্প্রতি মারা গেছে। বড় মেয়ে অগাস্টিয়াস পঁচিশ বছরের যুবক পেপে-এল-রোমানো'র প্রায় বাগ্‌দত্তা। এমনকি শব সৎকারের সময়ও দেখা যাবে স্ত্রী চরিত্রগুলি পুরুষ চরিত্রগুলির

সঙ্গে অর্থবহ দৃষ্টি বিনিময় করবে। রাত্রে পেপেকে জানলায় দাঁড়িয়ে প্রেম নিবেদন করতেও দেখা যাবে। কিছু সময় অগাস্টিয়াস-এর জন্য ব্যয় করলেও, আসলে সে সর্বকনিষ্ঠা আদেলার প্রতি আকৃষ্ট। আর অগাস্টিয়াস তার পিতার সম্পত্তির অধিকাংশই উত্তরাধিকার সূত্রে পেয়েছে।

প্রথম দৃশ্যে দেখা যাবে সেই উন্মাদ বৃদ্ধাকে যে পরিচারকের দৃষ্টি এড়িয়ে পালিয়ে এসেছে। এখানে সংলাপ গদ্য ভাষায় রচিত ঃ

মারিয়া জোসেফা—বিয়ে করব বলে পালিয়ে এসেছি। আমি একজন সুপুরুষ সাগরতীরবাসী লোককে বিয়ে করতে চাই। কারণ এখানে পুরুষেরা মেয়েদের কাছ থেকে পালিয়ে যায়।

বার্নার্ডা—আঃ, মা, চুপ করনা !

মারিয়া জোসেফা—না, না, আমি চুপ করব না। আমি এইসব ধুলোমুখী, বিয়ের জন্যে উন্মুখ কুমারী মেয়েদের মুখ দেখতে চাইনা। আর আমি আমার শহরের বাড়ীতে ফিরে যেতে চাই। বার্নার্ডা, আমি চাই একজন পুরুষ, যাকে বিয়ে ক'রে সুখী হব।

বার্নার্ডা—একে তালা বন্ধ করে রাখ।

এবার প্লট জমে উঠবে। পোনিকা পরিবারের বন্ধু, মেয়েদের গল্প শোনাবে কেমন করে সে তার স্বামীকে সামলায়। সে বলবে বিয়ের হপ্তা দুই পরেই স্বামীরা অন্য মানুষ তখন মেয়েদের কি করা উচিত ঃ

আমেলিয়া—তুমি স্বামীর এই ব্যবহার পছন্দ করেছিলে ?

পোনিকা—আমি তাকে সামলাতে শিখলাম।

মার্টিরিও—একথা কি সত্যি, তুমি কখনো কখনো তাকে মারতে।

পোনিকা—হ্যাঁ, একবার আমি তার একটা চোখই উপড়ে নিয়েছিলাম।

ম্যাগডালেনা—সব মেয়েদেরই ঐ রকম হওয়া উচিত।

পোমিকা—আমি তোমার মার দলে। একবার লোকটি আমায়